الكتابة ضدّ الكتابة

الدكتور عبد الله محمد الغذامي





دار الآداب

الكتابة ضد الكتابة

الدكتور عبد الله محمد الغذّامي

الكتابة ضد الكتابة

دار الآداب - بيروت

الطبعة الأولى
١٩٩١

بين يدي النص

«إن من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة ولا تؤديها الصفة».

إسحق الموصلي(*)

«والقول ينفذ ما لا تنفذ الإبر».

الأخطل

(*) أوردها الآمدي في الموازنة، ص ٣٧٤.

ـ ١ ـ

الكتابـة ضـد الكتابـة:

الكتابة عمل تحريضيّ، يحرّض الذات ضدّ الآخر، وهي في الـوقت ذاته تحريض للآخر ضـدّ الذات. ولشيء صحيـح قال العـرب (من ألّف فقد استهدف). إنها الكتابـة الهدف والمنـطلق: منها وإليهـا. وليست الـذات ولا الآخر إلا نصـالاً تتكسّر على نصـال، والمنتصر الوحيد هنا هو الكتابة، فهي البـاقي بعد أن يفنى الكـاتب الفاعـل، ويتغيّر القارىء المنفعل.

والكتابة عمل مضادّ من خـلال مسعاهـا إلى تجاوز كـل الآخرين ومحاولة نفيهم ـ بواسطة اختلافها عنهم وتميّزها عمّا لديهم. كما أنها عمل يتضادّ مع الذات الكـاتبة من حيث إن الكتـابة ـ كـإبداعٍ ـ هي ادّعاء كونيّ يفـوق الذات الفـاعلة ويتمدّد من فـوقها متجـاوزاً إياهـا وكاسراً ظروفها وحدودها. ويكون النص هنا أكبر من صاحبه وأقوى وأخـطر، ويتحّول الكـاتب من فـرد عـادي إلى نمـوذج ثقـافيّ يتّسم بصفات وجوديّة وصور ذهنيّة وهيئات تخييليّة تتجدّد فيه وتتولّد له مع تقلّب حيوات النصّ. ولسوف يـدّعي الكاتب لـذاته هـذه ما يشـاء، والنصّ كفيل بعرض الصورة المضادّة للواقع وللظرف وتخيلدها.

كما أن الكتابة تتضادّ مـع الذات من خـلال كونهـا عملاً انتقـائياً يصطفي من الفعل ومن الذاكرة، أي من الـذات، أجمل مـا فيها أو

أقبح ما فيها، المهم أنه ينتقي منها أشياء، وهو انتقاء لا يتمّ إلا بإلغاء أشياء أخر. وربما تكون الملغاة أهمّ من المصطفى أو أدلّ منه على الذات. ولكن لماذا تدلّ الذات على نفسها، أو لماذا نفترض ذلك ونتصوّر فعلاً أن الذات من الممكن أن تكشف نفسها أو تدلّ عليها؟.

إن الذات وهي تكتب إنما تفعل ذلك لكي تدلّ على كل ما هو مفقود منها، وبذا فهي لا تدلّ إلا على ما هو سواها وما هو غيرها، وكأنما الذات ـ هنا ـ تنفي نفسها من خلال الكتابة مثلما أنها تنفي الآخر بتجاوزها له، وفي كلتا الحالتين فإن الكتابة تقدّم الاختلاف وتعرض الضدّ: الذات المختلفة في النصّ المختلف. ومن هنا ينشأ العمل المضادّ بما هو اختلاف عن الأصل وعن الشبيه، فالمؤلف ليس هو الشخص ذاته، والنصّ كتابة جديدة لا تشبه ما عداها، ولذا فهي الضدّ.

من هنا يكون الدخول إلى النصّ هو مسعى لقلب السحر على الساحر لأنه كشف للمخبوء وتعتيم للمكشوف. وهذه هي إشكاليّة النقد الحديث الذي لا يكشف فقط ولكنه يغطّي أيضاً. إنه يسعى إلى مداهمة النصّ وقلب موازينه، ومن ثم البحث عن خفايا النصّ التي حاول الكاتب طمسها وتغييبها. وفي مقابل هذا الكشف يسعى النقد إلى تغطية (وإلغاء) المكشوف أصلاً في النصّ ـ وهذا ما حدث في دراستنا هذه ـ وبالتالي، فالقراءة النقدية هي عمل مضادّ لفعل الكتابة، إذ إن ما تخفيه هذه تكشفه تلك، وما تكشفه الأخيرة تلغيه الأولى. إنها مسعى حثيث ودائب لقتل نوايا الكاتب ودعاويه. وهي محاولة لقلب السهم إلى الصيّاد لأنها تقوم على إظهار المضمر، إذ

يتبادل الظاهر والباطن الأدوار ويصبح الضمنيّ صريحاً، بينما يتحوّل الصريح إلى غطاء هشّ تطويه القراءة وتلغيه لكي يكون العمق هو السطح حيث لا سطح ولا عمق ولكنه النصّ مكشوفاً بالقراءة التشريحية.

هذا هو ما يثير حساسية الكاتب الحيّ أمام القراءة التشريحية لنصه حينما يشهد انكشاف السحر وفضح المكتوم.

وحينما يرتدّ السهم إلى القوس ماذا يفعل الصيّاد؟ هل يكسر القوس كما فعل الكسعي من قبل، أم يحافظ على قوسه وينافح عنها؟ هذا هو ما تحاول كشفه هذه الدراسة، أو لنقل هذه المعركة النصوصية. وهي معركة سعت إلى استفزاز المبدع ومواجهته ليدخل إلى معركة النصّ وينفعل معها وفيها.

ـ ٢ ـ

هـذا الكتـاب

وهذا الكتاب هو مشروع لاستنهاض معركة النصّ ما بين الناقد كقارىء فاتح وما بين المبدع كقارىء محتكر. ولذا فقد قام هذا الكتاب على ثلاث مراحل هي:

أ ـ مرحلة فاتحة، فيها تمّت دراسة ثلاثة نصوص شعرية لثلاثة شعراء (أحياء) تمّ اختيارهم بوعي وبقصد، على أساس ما تمثّله هذه النصوص من نماذج قرائية لها أبعاد كلية متمثّلة بنماذج المرأة بوصفها قيمة دلالية باطنية في النصّ الشعري. وقد جرى تشريح هذه النماذج

الدلالية في هذه المرحلة، وجرى كشف القيم النموذجيّة فيها، وعنوانها: نماذج للمرأة في الفعل الشعريّ المعاصر.

ب ـ في المرحلة الثانية تمّ استكتاب الشعراء الثلاثة أصحاب النصوص من أجل استثارة ردود فعلهم على ما قالته القراءة النقدية لقصائدهم، ولقد تراوحت الإجابات ما بين الاندهاش كما عند حسين سرحان إلى الاعتراض كما فعل غازي القصيبي، إلى التواطؤ مع الناقد والتآمر على النص كما فعل محمد جبر الحربي. وهذا ما تتضمّنه قراءات الشعراء المعروضة بالتتابع في الكتاب.

جـ ـ وفي المرحلة الثالثة جرت استضافة الدكتور نذير العظمة لكي يقرأ مجمل ما حدث من الناقد ومن الشعراء حول النصوص. ولقد تمّ اختيار نذير العظمة لكونه شاعراً وناقداً في آنٍ. ومن ثم فهو يعرف هموم الناقد مثلما يدرك أحاسيس الشاعر. وهذا هو موضوع القسم الثالث كما هو معروض في الكتاب.

ولقد حرصت أن أكون قاطعاً في موضوعيّتي في عرض ذلك كله، دون أن أتدخّل في مقولات الشعراء أو استقراءات العظمة، حتى لقد منعت نفسي من تصحيح ما رأيته خطأً في الرواية إذ جرت نسبة شطر بيت (ما عليّ لهم أن تفهم البقر) إلى ابن الرومي مع أنه للبحتري، وذلك في إحدى الإجابات ـ كما سيلحظ القارىء ـ.

لقد كان هدفي ـ وما زال ـ هو استثارة الحسّ القرائيّ والتشريحيّ أمام النصّ. فالناقد يقرأ قيل الشاعر، ومن ثم يأتي الشاعر لقراءة قول الناقد على قيله، ثم يأتي شاعر ناقد يقرأ قراءة القراءة. ويفتح الباب بعد ذلك لقارىء الكتاب ليقرأ القراءات، ويدخل معنا في هذا الباب

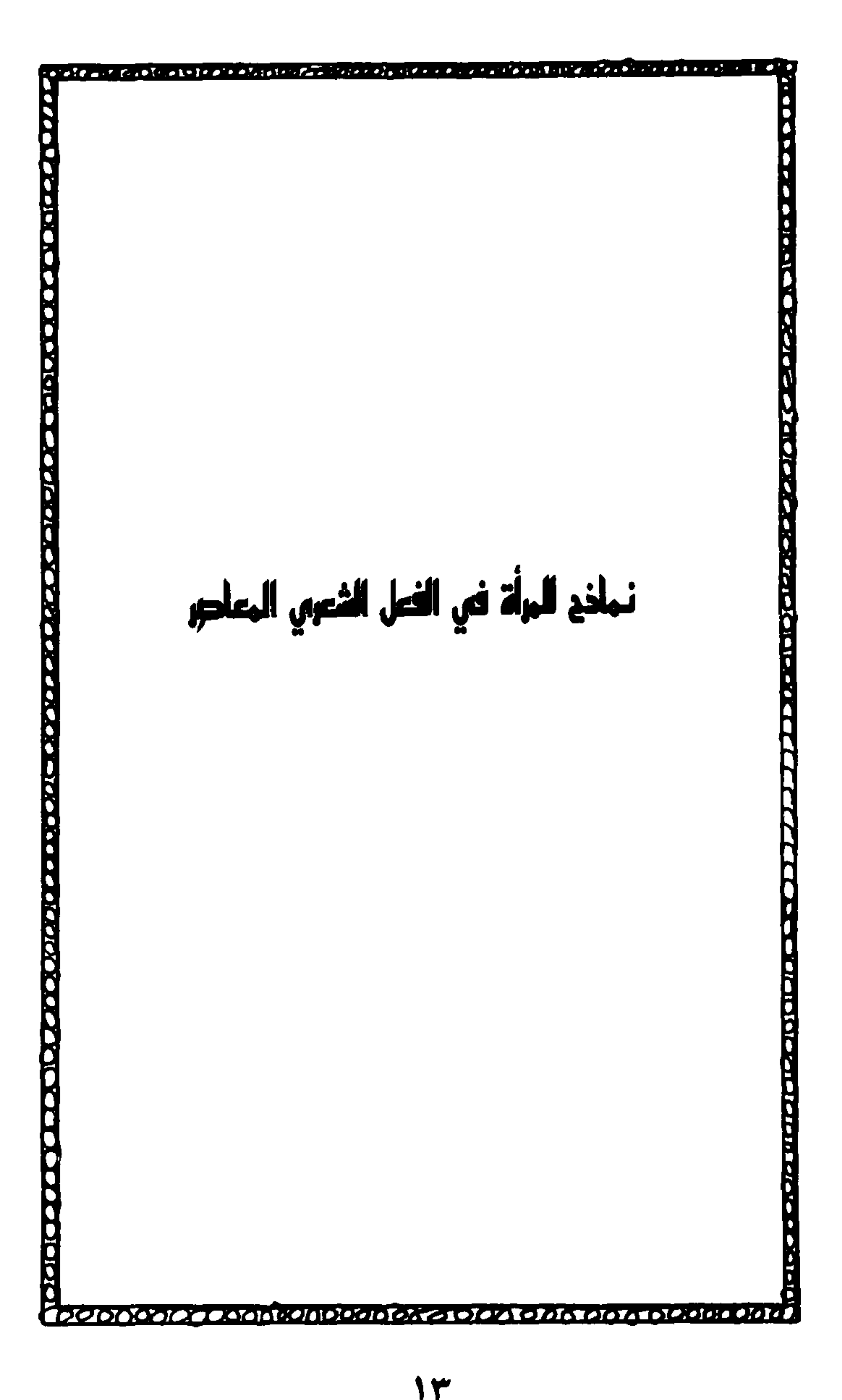
الدوّار لتنطلق لعبة التضادّ من قارىء إلى قارىء وتتغيّر الأدوار وتتبدل المواقع، ولكن النصوص تبقى (ويسهر الخلق جرّاها ويختصم).

وكما يقول الجاحظ عن الأدب بأنه (عقل غيرك تضيفه إلى عقلك) فإن هذه المحاولة هي مسعى للإضافة وإضافة الإضافة، وهي محاولة للجمع ما بين الإحاطة والإدراك، إحاطة المعرفة وإدراك الصفة ـ حسب مقولة إسحاق الموصلي ـ وليس النصّ الأدبي إلا ذلك المحاط به، نحيط به ويحيط بنا، وكم ظللنا نسعى وراءه كما حدّد المتنبّي، ولكن صفاتنا لا تؤديه ولا تقيده. ولعلنا في هذا الكتاب قد عرضنا معترك الوصف والإحاطة ومعترك الاختصام حول النصّ وحول الشعر.

أرجو أن يجد القارىء في ذلك سبباً لاستثارة حسّه القرائي واستفزاز سكونه لكي يثب في وجه النص ويداخل فعل الكتابة والإبداع.

والله وليّ التوفيق.

عبد الله محمد الغذّامي
الرياض ١٩٩١ م



نماذج المرأة في الفعل الشعري المعاصر

١ ـ يؤكد بروكلمان[١] على جَماعيّة اللغة الشعرية في الجاهلية من حيث إنها لغة تسمو فوق كل اللهجات في حين أنها تتغذّى من جميع اللهجات، وينقل عن سودر بلوم قوله إن مثل هذه اللغة الفنّية «توجد أيضاً عند شعوب أقل مرتبة في الثقافة». وبروكلمان يقول كلامه هذا في صدد تفنيد رأي مَنْ يتوهّم أن يكون الرواة والأدباء قد اخترعوا الشعر الجاهلي بحجة أن ذلك الشعر جاء خلواً من تنوّع اللهجات وأنه ذو مستوى فنّيّ مفارق لتعدّد اللهجات، وهذا وهم يردّه بروكلمان بمقولته هذه عن جماعية اللغة الشعرية وتساميها على لغة (الاستعمال العام)، الأمر الذي ينتج عنه لغة فنية راقية يتوحد في التفاعل معها كافة الشعراء، مهما كانت أصولهم القبلية أو مصادرهم الجغرافية. وهم بذلك يتجاوزون حدود القبيلة والمنتجع ليؤسّسوا لغة قومية واحدة من خلال القصيدة. والذي يعنينا ـ هنا ـ من هذه المسألة هو ما يفضي إليه مفهوم جَماعيّة اللغة الأدبية من كونها العلامة الحقيقيّة (والوحيدة أيضاً) على الحسّ الجمعيّ لهذه المجموعة البشرية المتفاعلة مع هذه اللغة. أي أن لغة الشعر بعد تساميها على الخصوصيات العِرْقية والجغرافية قد أصبحت أداة لقياس الحسّ الشامل لأصحابها لا من

(١) كارل بروكلمان: تاريخ الأدب العربي ١/٤٢ (ترجمة الدكتور عبد الحليم النجّار. دار المعارف. القاهرة ١٩٦٨ م).

حيث هم أفراد ولكن من حيث هم جماعة ذات رصيد حضاريّ محسوس وآخر غير محسوس. ومن هنا فإن الشعر هو تجلٍّ للَّاشعور الجَمعيّ بمقدار ما هو تجسيد لعالم الإنسان الشعوريّ، ومن هنا يكون الشعر نقطة الالتقاء بين هذين العالمين: الَّلاشعور والشعور، كما أنه نقطة الالتقاء بين الفرد والجماعة بحيث تذوب الفوارق وتتلاشى الخصوصيات لتحلّ (الجماعية) وتكون سمة للشعر بما هو لغة التسامي والتوحّد. وإن ما هو ملموس من قيام كلّ جنس شعريّ على مستوى فنّي واحد يجمع بين كافّة شعراء ذلك الجنس لهو دليل حاسم على ما نذهب إليه من جَماعيّة لغة الشعر في مقابل خصوصيتها، والأمثلة على ذلك كثيرة، منها ما لمسه بروكلمان من توحّد لغة الشعر الجاهلي، ومنها ما نراه من تقارب لغة الشعر العذريّ، حتى إن قصيدة مثل قصيدة[٢]:

حننت إلى ريًّا ونفسك باعدت
مزارك من ريًّا وشعْباكُما معا

رويت لعدد من الشعراء، وذلك لتقارب مستوى الأداء الشعري فيها من مستويات هؤلاء الشعراء الذين يوحّد بينهم الجنس الشعريّ الذي شهروا به. ولن نعجب اليوم من تجانس الأداء الشعري في القصائد الحديثة حيث إن جنسها الشعري الواحد يدفعها نحو حسّ فني يتماثل مع بعضه لأنها «لغة فنية قائمة فوق الخصوصيّات» كما

---

(٢) انظر ديوان الحماسة لأبي تمام ٢/ ٨٤ (تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي. مكتبة محمد علي صبيح. القاهرة ١٩٥٥). وقارن: مصارع العشاق لجعفر السراج ٢/ ٢٠٢ (دار بيروت. بدون تاريخ).

يقول بروكلمان مع تغيير كلمة لهجات إلى خصوصيّات. وفي الشعر العامّيّ نجد أن هذا النوع من الشعر يكاد أن يكون نوعاً لغوياً واحداً ما بين النبطيّ في نجد والخليج والحميني في الحجاز واليمن، على الرغم من اختلاف اللهجات المحلّيّة. وهذا برهان يؤكّد ما نقوله عن جماعيّة لغة الشعر، ومن ثم كونها العلامة على أصحابها فيما يصرّحون به وفيما يُبطنون. ولذا وصف الله الشعراء بصفات منها أنهم ﴿يقولون ما لا يفعلون﴾[٣]. وكأن في ذلك إشارة إلى أن شعرهم ليس دليلاً عليهم بأنفسهم كأفراد، ولكنه أشمل من ذلك بما أنه قول لا يختصّ بالشعور أو بالفرد وإنما هو يشمل اللاشعور وينمّ عن الجماعة، فهو ليس (فعلاً) للفرد ولكنه ـ فقط ـ قول للفرد، ولذا نسبت الآية للشعراء القول ونفت عنهم الفعل، لأن الشعر قول جرى على ألسنتهم، وأما ما فيه من فعل فهو ناتج عن موروثهم الجمعيّ ومتّجه إلى جماعتهم صاحبة ذلك اللسان.

ومن هنا فإننا إذا ما أردنا سبر جماعة من الناس فإن طريقنا الوحيد إليهم هو لغتهم الأدبيّة (والشعريّة خاصة)، وإذا ما قمنا بتشريح نماذج من خطابهم الشعري فإننا سنكشف بذلك جوانب من المحرّكات الخفية لمشاعرهم، وهي مشاعر قد تخفى في الاستعمال العادي للغة، ولكنها تبرز في لغة الشعر لما لهذه اللغة من سمات فنية راقية تتسلّط على الفرد فتلغي خصوصيّته وترقى به إلى جماعية شاملة توحّده مع الآخرين وتجعله ناطقاً باسمهم يقول عنهم مثلما يقول لهم، وهو إذ يصنع القول فإن الجماعة تصنع الفعل، وهنا فالشعراء

(٣) سورة الشعراء ٢٢٦.

﴿يقولون ما لا يفعلون﴾. ولسوف نسعى في هذا البحث إلى سبر نموذج المرأة في الفعل الشعريّ، على أساس أن ما نصل إليه من نماذج هو في حقيقته تجلّيات للتصوّر الباطن لدى أصحاب هذا الموروث الشعريّ. وقبل الخوض في ذلك سنقف قليلاً عند لوحة المرأة في الموروث العربي.

٢ ـ صورة المرأة في الذهن العربي

٢ ـ ١ صورة الموت

من الأمثال الحيّة في الجزيرة العربية مثلٌ يقول: (البنت مالها إلا السّتْر أو القبر) والمراد بالسّتْر الزوج.... ويشرح عبد الكريم الجهيمان هذا المثل بقوله (إن البنت لا بدّ لها من أحد أمرين إما أن تُزوّجها وتسترها وتستر نفسك... وإما أن تدفنها وهي حيّة في التراب. وبهذا تستر عورتها الستر الأبدي)(٤). ويتجانس هذا المثل مع آخر مطابق له يقول: (البنت للجوز وِلّا للقوز) ومعنى هذا أن البنت للزوج أو لكثيب الرمال. وهذا المثل الأخير من الأمثال الحية لدى قبيلة هذيل(٥).

وهذان المثلان يكشفان المكنون النفسيّ عند الرجل عن المرأة. ومقابلة المثلين أحدهما بالآخر توضّح ذلك:

---

(٤) عبد الكريم الجهيمان: الأمثال الشعبية في نجد، ٢/٥٩ (دار أشبال العرب. الرياض، ١٤٠٣ هـ).

(٥) أخذت هذا المثل رواية عن الدكتور عبد الله سالم المعطاني، وهو أحد أبناء قبيلة هذيل، وهذا المثل يكثر ترداده عند هذه القبيلة.

البنت	للجوز	وِلًّا	للقوز
البنت	مالها إلا الستر	أو	القبر

وعناصر المثلين الأساسيّة ثلاثة هي:

أ ـ البنت، وهذا يعني أن المثل حكاية على لسان الأب أو من يقوم مقامه أي: وليّ الأمر. ومن هنا تصبح المرأة شيئاً مملوكاً أو عهدة مصونة لحين مجيء من يتكفّل بها وهو العنصر الثاني.

ب ـ الزوج وهو ما عبر عنه المثل الهذلي بالجوز وعبر عنه المثل النجدي بالستر، وتعبير الستر هنا يدل بوضوح على أن المرأة عورة راهنة وتظل كذلك حتى يأتيها الزوج ليغطي هذه العورة، فإن لم يحدث ذلك فليس سوى حل واحد هو العنصر الثالث.

جـ ـ القوز وهو حسب القاموس المحيط: المستدير من الرمل والكثيب المشرف (= العالي). وله صفات تجعله ذا علاقة شبقية مع المرأة منها ما ذكره لسان العرب من أن (القوز من الرمل: صغير مستدير تشبه به أرداف النساء) ومنه قول الشاعر:

وردفها كالقوز بين القوزين[٦]

وله سمات جمالية لأنه (منعطف من الرمل فيكون مثل الهلال، وهو ينبت نباتاً كثيراً)[٧] فهو إذن صغير ومستدير ويشبه الهلال، مثلما أن البنت قبل الزواج صغيرة وتشبه الهلال، فهي تشبه القوز وهو يشبهها.

(٦) لسان العرب مادة (ق و ز).

(٧) حسن يوسف موسى وعبد الفتاح الصعيدي: الإفصاح في فقه اللغة ٢/١٠٥٤ (دار الفكر العربي. القاهرة ١٩٦٤).

كما أن القوز ينبت نباتاً كثيراً والمرأة تسمو بكثرة الإنجاب ويقال لها عندئذٍ منجبة ومنجاب (ولم تكن العرب تعد منجبة من لها أقل من ثلاثة بنين أشراف)[8].

وهكذا يصبح (القوز) قَدَراً ينتظر البنت ويتشكل لها حسياً ومعنوياً ليكون قبراً لها فيحتويها ويتضمنها من داخله بعد أن شابهها وشابهته في شكلهما الخارجي، ولن تسلم البنت من هذا المآل إلا إذا سترها الزوج وحماها من الدفن حية.

هذه هي الدلالات الصريحة للمثلين ولن نغفل عن دلالات أخرى أبعد غوراً من تلك، وهي أن هذين المثلين ما زالا حيين على ألسنة الناس حتى يومنا هذا. وأحدهما هو من أمثال قبيلة هذيل: وهي قبيلة حفظت مكانها منذ الجاهلية الأولى حتى اليوم وهو الموقع القائم ما بين خطي عرض ٢٠° و ٢٥° شمالاً[9] في الطريق ما بين مكة المكرمة والطائف على تخوم ذي المجاز ووادي نعمان ونخلة غير بعيد عن سوق عكاظ[10]. فهي قبيلة لازمت مكانها، وملازمة المكان علامة على ملازمة التقاليد والاحتفاظ بالموروث. ومن هنا تأتي أهمية العلاقة ما بين القبيلة الراسخة وهذا المثل المنطوق الذي يمد تقليد (الوأد) من الجاهلية إلى اليوم، لا من باب الفعل الممارس ولكن من وجهة الإحساس المخبوء.

---

(٨) انظر عن ذلك: جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ٦٥١/٤ (دار العلم للملايين. بيروت. مكتبة النهضة. بغداد ١٩٦٨).

(٩) هكذا يحدده أحمد كمال زكي. انظر كتابه: شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والإسلامي ص.ص ٩ ـ ١٠ (دار الكتاب العربي ـ القاهرة ١٣٨٩ هـ/ ١٩٦٩ م).

(١٠) السابق ١٠.

وما الأمثلة إلا علامة على ما في اللاشعور الجمعي من أحاسيس مطمورة. وترديد المثل علي الألسنة دليل على هذه الرغبة التي تخجل من الظهور المعلن ولكنها تتسلل عبر الكلمات لتفضي بمكنونها، وإنْ بالقول دون الفعل كحال الشعراء الذين ﴿يقولون مالا يفعلون﴾. والمثل لذلك صورة للحس الجماعي، ويكفي أنه قول بلا مؤلف وإنما مؤلفه قائلوه مثلما أنهم هم مخلدوه لما فيه من تحقيق لرغباتهم المكبوتة، الأمر الذي يجعل الوأد موقفاً للرجل من المرأة على أنها عورة لا يسترها إلا الزوج الذي سماه المثل (ستراً) أو فليس لها إلا القبر.

وهذا الموقف هو اجترار للموقف الجاهلي القديم من المرأة التي نظر إليها الجاهليون (نظرتهم إلى الشيطان) ووصفوها بالكيد (وعدّت المرأة كالحية في المكر) وسخروا من عقلها ولهذا قالوا (إن من الحمق الأخذ برأي المرأة. فكانوا إذا أرادوا ضرب المثل بضعف رأي وخطله قالوا عنه: «رأي النساء» و«رأي نساء»[11].

ومن الأشياء الدالة ما ورد عن المرأة من كنايات أوردها جواد علي منها: العتبة والنعل والقارورة والبيت والدمية والغل والقيد والريحانة والقوصرة والشاة والنعجة.

وهذه الكنى تنم عن صفات منها الإنجاب والعطاء مثل الشاة والنعجة والقوصرة (بمعنى وعاء التمر وكناية عن المرأة ـ القاموس).

ومنها المتعة مثل الدمية والريحانة.

---

(١١) عن ذلك راجع جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ٤/٦١٧ ـ ٦١٨.

ومنها الوطء مثل العتبة والنعل.

ومنها سهولة الكسر مثل القارورة.

ومنها الحفظ مثل البيت والمقصورة (بمعنى المنعمة في بيت لا تتركه للعمل).

ومنها القيد مثل القيد والغل (بالضم بمعنى واحد الأغلال ومنه قيل للمرأة السيئة الخلق غُلٌّ قمل)[١٢].

وهذه صفات تحدد المرأة على أنها (شيء) يستخدمه الرجل إما للإنجاب وإما للمتعة وإما للحفظ. ولذا صارت المرأة في الموقع الضعيف، وصارت الأنوثة علامة ضعف وذلة، ولذا قال أبو النجم العجلي[١٣]:

إني وكل شاعر من البشر   شيطانه أنثى وشيطاني ذكر

فاخراً بالذكورة ـ متعالياً بها في مقابل ضعة الأنوثة وصغارها مما يفضي بها إلى الاستتار كما يقول في الشطر التالي لذاك:

فما رآني شاعر إلا استتر

وهذا يجعل الستر والتستر فرضاً من الذكورة على الأنوثة.

٢ ـ ٢ صورة الحياة:

تلك كانت صورة المرأة في وجهها المرعب، وهو صادر عن كونها (بنتاً)، للرجل. ولقد لاحظنا أن المثلين المذكورين كانا ينصان

---

(١٢) انظر: الإمام الرازي: مختار الصحاح مادة (غل).

(١٣) أبو النجم العجلي: ديوانه، ١٠٣ (جمع وتحقيق علاء الدين آغا. النادي الأدبي، الرياض، ١٤٠١ هـ/ ١٩٨١ م.

على (البنـت) ولا علـى المرأة. أي أن مصدر الرعب الأنثوي هو من كونها بنتـاً وبذا تكـون موضعـاً للكراهيـة أو للغيرة ولا يهـديء روع الرجل الجاهلي من ذلك إلا الوأد بأن يدفنها حية ، إذ هي عورة لا بدّ من أن تستر. ويبدو أن الوأد لا يقتصر على البنات الصغيرات، وإنما تمتـد إمكانيـة حدوثـه إلى ما بعـد سن البلوغ حسب دلالـة المثلين المـذكـورين أعـلاه، إذ جعـلا الـوأد بعـد فـوات فـرصـة الـزواج (الستر).

ولكن الصـورة تتغير فيمـا لو لم تكن المـرأة (بنتاً)، أي أن نـوع العلاقة بين الطرفين هو حَكَم الرؤية وضابطـها. فالمـرأة التي ليست من محارم الرجل تصبح مصدراً لنوع مختلف من النظر قد يبلغ حداً كبيراً من التقديس كأن تكون إلٰهة يعبدها الرجل ويذل بين يديها مثل الأصنـام الثلاثة اللات والعزى ومناة التي عبـدتهـا قبيلة هـذيـل(١٤) (صاحبة المثل). وقد تصل المرأة عند العربي إلى منزلة قيادية سامية كأن تكون ملكة مثل الـزباء وبلقيس، أو تكـون مصدراً حيـاً للبهجة الإنسانية الصافية مثل نساء العرب المشهورات بما منحنه للرجل من حب خالد، ومنهن عبلة وعزة وبثينة وليلى. ولقد جسد الشاعر الهذلي أبـو ذؤيب صورة هـذه المرأة في بيت شعـري بـالـغ الصـدق يقـول فيه(١٥):

وأصبحـت أمشـي في ديـار كـأنـهـا
خـلاف ديـار الـكـاهـليـة عُـور

(١٤) انظر:
Carl Brockelmann, History of the Islamic Peoples, 9 (trans by J. Carmichael and M. Perlmann. Capricorn Books. New York 1973).

(١٥) ديوان الهذليين، القسم الأول، ١٣٨ (دار الكتب المصرية. القاهرة، ١٩٤٥).

ومن معاني (العور) هنا انكشاف الستر. فالأرض تصبح عورة لغياب المرأة عنها، وبذا تكون المرأة هي الستر للأرض وكأن أبا ذؤيب يرد للأنثى قيمتها في الحياة إذ جعلها ضرورة للأرض لتكون هذه الأرض كاملة البصر ومجللة بالستر، فإذا غابت المرأة تصبح الديار عوراً أي مكشوفة العورة وفاسدة وقبيحة ومشطورة النظر(١٦). ولكن هذه الصورة لم تقو على مسح صورة الموؤودة بالرغم من جمال هذه الصورة وصدقها، وبالرغم من هذيلية الشاعر الذي لم يمنع عشيرته من توراث شعار الوأد من خلال مثالها الراسخ في عرفها وفي وجدانها العام، ولم يقو هذا البيت على قلب المعادلة من كون الأرض ستراً للمرأة إلى كون المرأة هي الستر للأرض.

وهنا نلمس صورة المرأة في ذهن الإنسان العربي ما بين الموؤودة إلى المعبودة والملكة المطاعة والإنسانة واهبة النماء للأرض، وكل ذلك نلمسه من قبيلة واحدة هي قبيلة هذيل كنموذج للتصور العربي (القبلي) عن المرأة. ورسوخ هذه الصور مرتهن بثبات التقليد الذي ساير رسوخ هذه القبيلة في مكانها، وخلود الرغبة اللاشعورية في الخلاص من الأنثى، كما يدل على ذلك ما يتردد من أمثلة سار توارثها على الألسنة، وهي تمثل هذه الرغبة المبطنة في الخلاص من البنت إما بالستر وإما بالقبر، وبإزاء ذلك يقوم الشعر العربي ليصنع من المرأة مادة للقول الشعري، الأمر الذي يجعل المرأة المرأة ذات دلالة مزدوجة. فهي حيناً عورة يجب سترها وهي حيناً القداسة والجلال والإلهام، وصورة المرأة/ العورة هي الخلفية اللاشعورية ولا تتكشف هذه الصورة إلا

---

(١٦) هذه بعض معاني (عور). انظر القاموس المحيط مادة (ع و ر) والزمخشري: أساس البلاغة عن المادة ذاتها.

في الخطاب البالغ الجماعية كالأمثال، بينما تبرز الصور الأخرى في الفعل الإنساني (المعاشي)، الأمر الذي يعني أن (الوأد) ليس ممارسة فعلية وإنما رغبة لا شعورية فقط، أي من جنس القول دون الفعل. ولكن المرأة تظل في ذلك كله (شيئاً) منفصلاً عن الرجل في كلتا الحالتين، حالة العورة وحالة المودَّة. أو هي (موضوع) للرجل يتداوله إقبالاً أو عزوفاً حسب حال علاقته مع هذا (الشيء) أو (الموضوع). ولسوف تسعى هذه الدراسة إلى سبر ثلاثة نماذج شعرية معاصرة لنرى فيها كيف يتحرك نموذج المرأة من فوق هذه الخلفية الذهنية عنها. ولكن قبل الشروع في ذلك لا بدّ لي أن أشير إلى أن ما تم عرضه هنا عن صورة المرأة ليس أمراً خاصاً بالعرب دون سائر الأمم. ولقد أشار جواد علي[17] إلى هذه المسألة، كما أن هذا الأمر فيما يبدو قد ظل مستفحلاً في التفكير البشري حتى لدى النساء أنفسهن. ولقد نشر أخيراً أن النساء في الصين والهند وكوريا يسارعن إلى إجهاض أطفالهن إذا علمن أن ما في بطونهنّ إناث، وهذه هي الموؤودة في القرن العشرين[18]، وكأن التاريخ يكرر نفسه، إذ نجد الهند تخضع بأكملها لسيادة امرأة، كما تعبد المرأة وفي الوقت نفسه تقوم بوأدها ـ ولقد روى ابن بطوطة في رحلته إلى الهند كيف أن إحراق الزوجة حية مع زوجها الميت هو فعل تدفع إليه رغبة جماعية، وتمثل

---

(١٧) جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ٦١٧/٤، وكذلك: أحمد محمد الحوفي: المرأة في الشعر الجاهلي، ٣٠٣ (دار الفكر العربي. القاهرة، ١٩٦٣ م).

(١٨) ورد ذلك في جريدة (الجزيرة) عدد ٥٤٠٨ ص ٢٣. الرياض ١٤٠٧/١١/٢٤ هـ (١٩٨٧/٧/٢٠ م)، نقلاً عن مجلة (عالم الاستثمار العربي) العدد الثاني. مارس ١٩٨٧ (هوامش صحفية ـ فوزية العريفي).

هذه الرغبة ضاغطاً اجتماعياً يدفع المرأة إلى تقديم جسدها طعماً للنار لإرضاء الجماعة. وفي ذلك يقول ابن بطوطة (وإحراق المرأة بعد زوجها عندهم أمر مندوب إليه غير واجب، لكن من أحرقت نفسها بعد زوجها أحرز أهل بيتها شرفاً بذلك ونسبوا إلى الوفاء. ومن لم تحرق نفسها لبست خشن الثياب وأقامت عند أهلها بائسة ممتهنة - ص ١٠٨) ثم يروي مشاهد احتفالية لحادث الإحراق بما هو طقس اجتماعي له بعد خلقي تضحي فيه المرأة بحياتها من أجل شرف الأسرة، وهذا يجعل المرأة (شيئاً) من متاع الرجل بل من مملتكاته. ولعل هذا هو ما أغرى نيتشة حينما نادى بأخذ المرأة حسب المأخذ الشرقي بأن تكون متاعاً من ممتلكات الرجل - كما ينقل عنه بتراند راسل في كتابه (تاريخ الفلسفة الغربية) - Oxford. 1961 - حيث يجعل نيتشة المرأة مخلوقاً دونياً، فيها ما فيها من أسباب الإمتاع للرجل لكنها ذات عقل ضعيف ليس فيها من قيم الحياة ومعنوياتها سوى صورة الرقص والعبث. وهي تمتع الرجل ما دامت تحت سيطرته وسلطانه، فإن تحررت منه فما أسرع ما تصبح مخلوقاً شرساً وتتآمر وتستبد بسذاجةٍ وسطحية. ولذا لا يتصور نيتشة للمرأة سوى طريق واحد يحفظها من نفسها وهو أن تخضع للخوف من الرجل بسلطانه عليها. ولذا فإنه يدعو إلى أن نفكر بالمرأة على أنها من أمتعة الرجل كما يفعل الشرقيون في زعم نيتشة.

وفي الأدبيات الغربية عموماً تأتي الصور النمطية للمرأة على أنها ملاك معشوق أو أنها شيطان منبوذ، وهي أدبيات تضطهد المرأة وتجعلها متاعاً للرجل وتابعاً مطيعاً، أو نشازاً مرفوضاً حسب شروط الرجل وتصنيفاته. وهذه هي النمطية الطاغية، ولا يجرح فيها إلا ما

بدأ يتنامى الآن من تيار النقد النسائي أو (الأنثوية) وهو نقد يجابه تاريخاً مديداً من التقاليد الرجالية المضادة للمرأة.

وهذه التقاليد المضادة قد تبلغ في عدوانيتها مبلغاً يعيد تأويل دلالات الخطاب الأدبي ليجعله ضد المرأة. ولقد رأينا تفسير نيتشة لصورة المرأة. ونجد مثالاً عربياً على ذلك من فعل الميداني في تفسيره للمثل المشهور (قطعت جهيزة قول كل خطيب ـ مجمع الأمثال ٢/٩١)، حيث يلوي عنق المثل ليجعله مضرباً للحماقة، بينما هو مثل يدل على الحزم والقطع والفاعلية من امرأة قطعت قول كل خطيب، وصارت أبلغ من البلغاء، وأمضى من كل الفاعلين. وهي بذلك أحزم وأحكم وأبلغ من الجميع. ولا يتضمن المثل أية إشارة إلى الحماقة أو سوء التصرف، ولكن سلطان الرجل يأبىٰ على الميداني أن يجعل للمرأة فضلاً تتميز به على الرجل. كيف وهي متاع من أمتعة الرجل، ولا بدّ أن تخضع لسلطان الخوف من سيدها ومولاها ـ كما يرى نيتشة ـ.

والنساء شياطين أو رياحين في الأدبيات الغربية مثلما هن كذلك في الأدبيات العربية. وفي ذلك يورد الثعالبي في كتابه ثمار القلوب (ص ٢٧٠) في ذم النساء قول الشاعر:

إن النساء شياطين خلقن لنا　　　فكلنا يتقي شرّ الشياطين

وهو بذلك ينقض قولاً آخر هو:

إن النساء رياحين خلقن لنا　　　فكلنا يشتهي شمّ الرياحين

وليس الأخير بأحسن من الأول، إذ جعلهن متاعاً ومادة للشم والاشتهاء، ولسن مخلوقات بوجود ذاتي خاص ولكنهن ـ فحسب ـ

شيء يفتن الرجل، يفتنه للتمتع أو يفتنه لأنه شر يتقى. وكأن المرأة تبعاً لذلك ما زالت موضوعاً أبدياً وأدبياً للنظر والتحكم. ولذا فإن سبر النصوص الشعرية من خلال نموذج المرأة فيها سيكشف لنا تحولات الدلالة الشعرية/ الإنسانية للنص نفسه وللنموذج معه. ولقد اخترت لذلك أمثلة أراها ذات مدلول نمطي. فأولها هو نص لشاعر خالص العربية لغة وحساً، والثاني نص رومانسي يحمل مفارقة جذرية عن سالفه، وأما الثالث فهو نص حديث (حداثي) يفتح أفقاً جديداً لنفسه ولما يفضي إليه من دلالات. وسنعرض لذلك كله في الوقفات التالية.

٣ ـ نماذج المرأة في الفعل الشعري

٣ ـ ١ المرأة/ الموت

يأتي الموت في قصيدة (قولاً لذات اللّمى)(*) لحسين سرحان ليكون محور الفعل الشعري، من حيث هو حدث جوهري تمخضت عنه القصيدة، ولنقرأ أبيات الموت(١٩):

ما كان أحلاكِ لو لم ينطمس أثر
منك الغداة ولو لم ينطبق بصر
سكنتِ في الترب بيتاً ما تحل له
عرى ولا يتنزّى فيه مصطبر

(*) راجع القصيدة كاملة في نهاية الكتاب.

(١٩) حسين سرحان: أجنحة بلا ريش، ٢٥ (نادي الطائف الأدبي. الطائف ١٣٩٧ هـ ١٩٧٧ م).

لقـد سبقتِ فهـلا يستـريـح ثـرى
وهـل يكفكف مـن غلوائـه حـجـر

في هذه الأبيات تسكن (ذات اللّمى) في (التراب) وتجعل ذلك بيتاً لها.، وينص الشاعر هنا على كلمة (سكنتِ) وكلمة (بيت)، وفي ذلك تجسيد لحادثة (الوأد) من حيث إن الوأد هو دفن الفتاة حية، وعبارات (سكنتِ) و (بيت) تقتضي حياة الفاعل، فكأن ذات اللّمى قد لاقت مصيرها مـوؤودة، وتحـولت من السكنى فـوق الأرض إلى السكنى داخلهـا حيث احتواهـا التراب الـذي هو معـادل (القوز) في المثـل الشعبي. ومن هنـا فإن الشـاعر لا يجـد بداً من أن يتحـول هـو إلى (تراب) حين يصف نفسه بأنه (ثـرى) ويتمنى الاستراحـة بأن يلحق بذات اللّمى لكي يكفكف الحجر من غلوائه.

هـذه هي الصـورة الأولى في القصيـدة، وهي أسـاس التكـوين الشعري لهذا النص، أي أنها (الصوتيم)[٢٠] الذي هو بمثابة النـواة الجـوهريـة التي من أجلها نشـأت القصيدة، ومن خـلالهـا تفـرعت وتولدت باقي لوحات هذه القصيدة. والأبيات الثلاثة هذه جاءت في منتصف القصيدة فهي على الأرقام ١٦/١٧/١٨ ومجموع الأبيات هو (٣٤) بيتـاً موزعـة على خمسة مقـاطع، وجـاءت هـذه الأبيـات في المقـطع الثـالث، فهي إذن في قلب النص مثلمـا أنهـا نـواتـه

---

(٢٠) الصوتيم هو الوحدة النصوصية التي تكـون أساسـاً دلالياً في النص أي أنهـا نواتـه المحركة لكافة أجزائه، وهي العنصر المهيمن في النص. للتفصيل راجع: عبد الله الغذامي الخطيئة والتكفير ـ من البنيوية إلى التشريحية ـ ٣٣، ٩١ (النـادي الأدبي الثقافي. جدة ١٩٨٥).

وصوتيمه[21]. وهذا يجعل الموت مأخوذاً على صورة (الوأد) أساساً في التكوين الشعري لهذا النص، وهذه أولى السمات المكونة لنموذج المرأة لدى حسين سرحان في قصيدته هذه.

أما السمة الثانية فتأتي من الشكل المرسوم للمرأة. وهي:

١ ـ قولاً لذات اللّمى هل جاءها خبر
فإن صاحبها أودى به السفر

٩ ـ يا ذات عينين سوداوين شابهما
سحر فكاد بما قد شاب ينسحر

١٠ ـ وذات خدين ما اهتاجا على قبل
إلا ورفّا رفيفاً كله سعر

والشاعر هنا يشخص فتاته من خلال شفتيها وعينيها وخديها، ويكتفي بهذه الأعضاء في توصيفها مجارياً بذلك النمط الغزلي الذي رسَّخه الحصري القيرواني في (يا ليل الصب)[22] حيث كانت صفات المحبوبة لا تتعدى العين والخد والشفة.

وفي هذه الصفات تطغى السُّمرة من خلال وصف العينين بالسواد ومن خلال اللّمى الذي يعني السُّمرة في الشفة. ويقف النص عند حدود الوجه فقط، ولا نجد لفعل الحب من أثر سوى تقبيل الخدين كما في البيت رقم (١٠). فنحن إذن أمام نص يكتفي بالحب دون

---

(٢١) ليس من شرط الصوتيم أن يكون في وسط النص ولكنه يأتي (في) النص، وفي الشعر القديم يغلب مجيئه في المطالع. انظر السابق ٩١.

(٢٢) عن قصيدة (يا ليل الصب) ومداخلاتها انظر: محمد المرزوقي: يا ليل الصب ،معارضاتها (الدار العربية للكتاب. تونس ١٩٧٦).

ممارسة العشق[٢٣] كما هو طبع العرب الذين ينقل ابن القيم أنهم قل ما ولعوا بالعشق، وإنما هم أهل تعلق بالحب على نسقه العذري و (كانت الجاهلية الجهلاء في كفرهم لا يرجون ثواباً ولا يخافون عقاباً، وكانوا يصونون العشق عن الجماع)[٢٤].

أما السمة الثالثة عن المرأة في هذا النموذج فهي صفة (الغياب) وهو غياب يسود الخطاب عن المرأة في هذه القصيدة بدءاً من جملة (قولا لذات اللّمى) الذي يقتضي غياب هذه المرأة، ومن ثم احتاج الشاعر إلى أن يبلغها الرسالة عبر وساطة: قولا، مع استخدام ضمير الغائب: صاحبها.

وقد يكون الشاعر حاول أن يوهم نفسه بحضور صاحبته فاستعمل ضمير المخاطب في البيت السادس:

(كذاك صاحبك المرموق كان له
عيش فطال على أعقابه ضرر)

إلا أن هذا لم يفعل شيئاً لاستخضار الحبيبة، ولذا لجأ الشاعر إلى مناداتها مباشرة: (يا ذات عينين... الخ) ثم حاول الدخول معها في مساءلة تحمل الملامة:

ماذا يسرك من خدن على رمق
شلوٍ تبلّغ منه الناب والظفر

وهذه كلها محاولات استيحاء واستنطاق للصامت المطرق،

---

(٢٣) ابن القيّم الجوزية: روضة المحبين ونزهة المشتاقين، ٤٣ (تحقيق الدكتور السيد الجميلي. دار الكتاب العربي. بيروت ١٩٨٧).

(٢٤) السابق ١٠٢.

حاولها الشاعر لإحضار محبوبتـه إلى النص، ولكن تركيب القصيـدة الأسـاسي لا يسعف الشـاعـر بهـذا المبتغى، وإنمـا يبـادره صـوتيم القصيـدة في الأبيـات ١٦/١٧/١٨ ليـوقف نـداءه ويكسـر خـطاب الحضور بخطاب الموت والغياب ويقف الزمن عند (الغداة) ليطمس آخر أمل للحضور:

مـا كـان أحـلاك لـو لـم يـنـطمس أثـر
منـك الـغـداة ولـو لـم يـنـطبق بـصـر

ينطمس الأثر وينطبق البصر، فتكون الأرض العوراء، الأرض اليباب التي مر بها أبو ذؤيب الهذلي بعد رحيل صاحبته ـ كما ذكرنا أعلاه ـ ويمر بها حسين سرحان الآن سائراً إثر سلفه ما دامت المرأة في حال (الغياب)، بعيدة عن الفعل أو صناعة الفعل، تسكن التراب (القوز) ولا تقوى على إجابة النداء أو سماع الخطاب مباشرة، الأمـر الذي جعل الرجل يرسل القول نحوها عبر وساطة: قولا لذات اللّمى.

ومع هذه السمات الثلاث نجد سمة رابعة لامرأة هذا النص: وهي ما نستنبطه من قوله: ذات اللُّمى/ وذات عينين/ وذات خدين. وهي الصفات الوحيدة الواردة عن المرأة هنا. ونلاحظ في هذا الوصف أن استخدام كلمة (ذات) يدخل المرأة في عالم الإبهام لأن هذه الإشارة من المبهمات التي تقع على كل شيء من حيوان أو نبات أو جماد، كما أنها لا تدل على شيء معين مفصل مستقـل إلا بأمـر خارج عن لفـظها[٢٥]. هـذه صفـة أداة الإشـارة (ذات) وإذا مـا انتقلت لتعني (صـاحب) فإنهـا تظل حـاملة لصفة الإبهـام فيهـا لأنهـا لا تـدل إلا

(٢٥) عباس حسن: النحو الوافي ١/٣٣٨ (دار المعارف بمصر. القاهرة ١٩٧٥).

بإضافتها، ومن هنا فإن الفعل الدلالي هو للمضاف إليه. وبذا فإن إصرار الشاعر على استخدام كلمة (ذات) في وصفه لفتاته جعل هذه الفتاة عالة على صفاتها، الأمر الذي يعني طمس الموصوف وإحلال الصفات محلها. والمرأة هنا ليست بجوهرها الإنساني ولكنها بما تملكه من صفات حسية في الشفة والعينين والخدين، فهي (ذات) اللّمى و (ذات) عينين سوداوين و (ذات) خدين. ولا شيء سوى ذلك. وقد نسأل - هنا - ماذا لو أنها لم تكن بذات شيء من هذه الصفات الثلاث؟ هل ستظل إمرأة يناجيها الشاعر ويبعث إليها القول بعد أن سكنت التراب؟.

إن هذا معناه الغياب الكامل للمرأة المعنى، ولهذا فإن الموت صار فعلاً قوياً تمركزت حوله القصيدة ومكّنته من إسكات خطاب الحضور ونداء المناجاة.

* * *

هذه سمات أربع يتشكل النموذج من خلالها فنجد المرأة فيه موؤودة وغائبة عن الخطاب مثلما هي غائبة في جوهرها المعنوي، ويقتصر حضورها على الوجه الحسّي فقط. وهذه كلها دلالات تتولد داخل النص من خلال خطاب شعري نمطي تتجلى نمطيته ذات

وهذه صيغة أسلوبية تربط القصيدة ربطاً عضوياً بأسلوب الصياغة الأدبية العربية مثل قفا نبك/ ولا تلوماني/ وخليلي/ وصاحبي/ وهو أسلوب الخطاب الأدبي الذي في الشعر العربي، ولا سيّما في مطالع القصائد، كما أنه ورد في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿ألقيا في جهنم كل كفار عنيد﴾ (ق ٢٥).

التفاعل العربي العريق من خلال استخدام الشاعر أسلوب التثنية:
قولا لذات اللّمى.

وأسلوب التثنية في ذلك لا يعني مخاطبة المثنى، وإنما هو خطاب أدبي مطلق. فالعرب (تأمر الواحد والقوم بما يؤمر به الاثنان...)
ومنه قول الشاعر:

فإن تزجراني يا ابن عفان انزجر
وأن تدعاني أحم عرضاً ممنّعاً)[٢٦]

كما أن ذلك يقتضي تكرار حدوث الفعل. فألقيا تعني هذا التكرار (كأنه قال ألق ألق فثنى الضمير ليدل على تكرير الفعل وهذا لشدة ارتباط الفاعل بالفعل حتى إذا كرر أحدهما فكأن الثاني كرر)[٢٧].

ومن هنا تكون جملة: قولا لذات اللّمى خطاباً مطلقاً وشاملاً مثلما أنها تعني تكرار حدوث الفعل: قل قل مع القائل نفسه ومع غيره من مستقبلي النص.

ومن مظاهر الشمولية والإطلاق أن كلمة (اللّمى) ثلاثية النطق، إذ يجوز ضم اللام وفتحها وكسرها، الأمر الذي يجعلها تشمل كل أنواع الحركات مثلما شملت التثنية كافة أنواع الخطابات.

ولقد ولدت هذه الجملة خصوصيات أسلوبية هيمنت على النص، منها تعدد التثنيات فيه مثل عينين/ سوداوين/ خدين/ اهتاجا/ رفّا/ راحتيه/ هاما.

---

(٢٦) أبو علي الطبرسي: مجمع البيان في تفسير القرآن ١٤٥/٩ (دار إحياء التراث. بيروت. دون تاريخ).
(٢٧) السابق ١٤٦.

ومع التثنيات العينية تأتي خاصية التكرار العيني أيضاً في مثل قوله:

٣ ـ وملَّه الضجر العاتي وهل أحد
يقوى على أمره إن ملّه الضجر

٢٧ ـ وراء تسعين جيلاً أُفردت عصرٌ
فإن مضت في هباء أتأمت عصر

٣٠ ـ أيام نلهو كأن الدهر آمننا
ولا نرى حذراً لو أمكن الحذر

٣١ ـ عصافر الخلد لا تقوى على قدر
فكيف ينسخ من أحلامنا القدر

٣٢ ـ إذا قضينا على حكم الهوى وطرا
عذبا تجدد في أعقابه وطر

٣٣ ـ الماء والزهر هاما في بشاشتنا
فحيثما نتلاقى الماء والزهر

ونلاحظ هنا أن التكرار تلاحق باطراد حينما تماثلت القصيدة للنهاية حيث تعاقبت الأبيات ذوات الأرقام ٣٠/٣١/٣٢/٣٣ في تركيب فني يعتمد على التكرار. ويزداد ذلك في البيت الثالث والثلاثين حيث يتضاعف التكرار (الماء والزهر ـ الماء والزهر). وهذا هو البيت ما قبل الختام، فكأنه الإفضاء الأخير إلى أزمة النص التي تستند على التكرار مثلما تستند على التثنية. ويصاحب التكرار العيني ويتداخل معه تكرار معنوي/ دلالي يقوم على التحويل المتبادل ما بين الاسم والفعل مثل:

سحر/ ينسحر البيت رقم ٩
اختار/ الخيَر البيت رقم ١٤
ذكرت/ الذكر البيت رقم ٢٩

أو المفرد والجمع مثل:

الرداء/ أزر البيت رقم ٢٦

أو الماضي والمضارع مثل:

هصرَتْ/ يهتصر البيت رقم ٣٤

وهـذه كلهـا خصـوصيـات أسلوبيـة نتجت عن جملة (قـولا لـذات اللّمى)، بما تحمله هذه الجملة من خصـوصية الإطـلاق والتكرار، ومن هنا صارت جمل القصيدة تتحرك بأن تطلق قيود الاسم فتحـوله إلى فعل وتنعش فيه (الحركة)، مثلما تحول المفرد إلى جمع فيتوحّد الخـطاب ويطلق كمـا توحـد وأطلق في جملة قـولا الشـاملة للفـرد والجمع. وبما أن (قولا) هي فعل أمر يتجه بالضرورة نحو المستقبل، فإن كل فعل ماضٍ في النص يتحـول إلى مضارع مثـل: هصرَتْ/ يهتصر في قوله:

٣٤ ـ والجـو أصبـح لـدنـا نـاعمـا هُصِـرَتْ
أعـطافـه، مـثـل غصـن البـان يـهتـصـر

وهذا هو البيت الخاتمة وبه يقوم التكرار على الفعل ذاته مع تحـول الفعل من الماضي إلى الديمومـة. وهذا كله يتم بفعـل سحري من جملة (قولا لذات اللّمى) التي أحـدثت هذه التحـويلات الأسلوبيـة داخـل النص من باب (الإجبـار الركني) الـذي يحدث أسلوبيـاً بين

عناصر التأليف فيفرض العنصر الأول نفسه على اللاحق ويقرر إحداثه وتحويله[٢٨].

وحيث إن جملة (قولا لذات اللّمى) هي جملة عربية خالصة العربية في أسلوب صياغتها فإن صيغة النص بأكملها صارت خالصة أيضاً في عربيتها، نلحظ ذلك من معجم هذه القصيدة وتركيباتها. وفي معجمها نجد كلمات مثل اللّمى/ تبدّح/ اللأواء/ أرمضْتَه/ يتظنّى/ خدن.

وكما أن جملة (قولا لذات اللّمى) ذات صياغة عربية خالصة فإنها أيضاً ذات دلالة عربية خالصة من حيث إن صفة الشفة عربياً هي دائماً صفة السمرة فهي دائماً لمياء لكي تكون جميلة وذات دلالة شعرية[٢٩].

وهذه الظاهرة اللغوية ذات السمة العربية الخالصة هي صفة عامة لشعر حسين سرحان الذي يدرك من قرأ شعره أنه إنسان يعيش سنين هذا العصر دون زمنها، إذ إن زمانه ما زال زمناً عربياً صحراوياً خالصاً وليس له من (المدينة) إلا المسكن، بينما فؤاده يرف في خيام العرب، وكأنما تتحقق فيه مقولة ستندال من أن الكلاسيكية تمنح الناس (الأدب الذي كان يقدم أكبر متعة ممكنة إلى أسلافهم الأولين)[٣٠]. ولقد أشار حمد الجاسر إلى هذه السمة العربية

---

(٢٨) عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير ٢٧٧.

(٢٩) علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، ٩١ (دار الأندلس. بيروت ١٩٨٠).

(٣٠) ليليان فرست: الرومانسية ١٧٢ (ترجمة الدكتور عبد الواحد لؤلؤة ضمن «موسوعة المصطلح النقدي» المجلد الأول، دار الرشيد للنشر. منشورات وزارة الثقافة والإعلام - العراق، ١٩٨٢).

الصحراوية في شعر سرحان، وأشار إلى أن ذلك طبع تلقائي لدى الشاعر لا تصنّع فيه، وذلك لعراقة بداوته وكثافة علاقته بالنص الشعري العربي القديم الذي وعاه الشاعر (مشافهة لا دراسة ولا التقاطاً) كما يقول الجاسر[٣١]. كما أن الشاعر ذو علاقة متلاحمة مع الأدبيات الشعبية من خلال كتابته للشعر النبطي وانتمائه إلى إحدى أكبر القبائل القائمة اليوم (قبيلة عتيبة = هوازن). وبذاك يكون مصدر إلهامه الشعري عريق الجذور بدءاً من العرب الأوائل إلى الأواخر وما خزنوه من موروث تجلّى بعضه هنا فيما ذكرناه من أمثال شعبية حفظت (تقليد) الوأد ورسخته. ومن هنا فإن القصيدة تجسد نموذج المرأة الكامن في اللاشعور العربي القديم، وذلك خلال عربية القصيدة دلالياً وأسلوبياً ومعجمياً. الأمر الذي يجعل هذا النموذج نمطاً متميزاً من حيث رسوخه في العرف الأدبي وتسربه التلقائي عبر النصوص، كما شاهدنا في هذا النص.

والقصيدة تتكىء على نموذج شعري ينتمي إلى اللاشعور السحيق في القدم، وهذا المقطع يشير إلى ذلك:

ما صدقوني أناس حين قلت لهم
بأن حسنك حسن مرهب خطر
يرفضّ كل فؤاد من مهابته
ويستميحك عذراً حين ينفطر
سرى له الليل فانشق الرداء به
ورامه اليوم فانشقت له الأُزُر

(٣١) ورد ذلك في مقدمة حمد الجاسر لديوان الشاعر حسين سرحان (أجنحة بلا ريش) ص. ص ٨ ـ ٩.

وراء تسعين جيلاً أفردت عُصُر

فإن مضت في هباء أتأمت عصر

هذا الحسن الأسطوري الذي ينشق له الليل ويسري من أجله مثلما يرومه النهار ويتشقق له، هو حسن جاء من وراء الزمن حاملاً معه التاريخ فهو مرهب وخطر، جاء من وراء تسعين جيلاً. وتسعون جيلاً تعني بالعدد ألفين وتسعمائة وسبعين سنة، أي ما يقارب ثلاثين قرناً(*) ونحن هنا على مشهد لفتاة أسطورية تاريخية ذات لمى وذات حسن خطر مرهب، يشق الليل لها رداءه، والنهار إذا رامها تشقق لمرامه الإزار.

هذا نموذج شعري له عراقته الصحراوية في المرأة/ الموت. وقد يتبدى على وجه القصيدة ما ظاهره الغزل المعتاد، ولكن هذا معنى ظاهري فحسب. بينما باطن النص يوحي ويفضي بدلالات نموذجية تحيل القصيدة إلى خطاب جمعي تعبيري ينبىء بالإشارة ويتكلم بالصمت. فيسعى إلى إخفاء نفسه وراء غطاء غزلي لا يصعب كشفه كما رأينا.

٣ ـ ٢ المرأة/ الحياة

يقول شللي إن (الشعر أغنية يسلي بها الشاعر وحدته)[٣٢] ويبدو أن الشاعر غازي القصيبي يتفق مع شللي في هذا المنحى. هذا ما تقوله أفكاره عن الشعر[٣٣]. وهذا ما تنص عليه قصيدته النموذجية

(*) على أساس أن الجيل ثلاث وثلاثون سنة (مضروبة بتسعين).

(٣٢) إحسان عباس: فن الشعر ١٧٤ (دار الثقافة. بيروت ١٩٧٩).

(٣٣) عن أفكار غازي القصيبي في الشعر ووظيفته الثانوية في حياة العصر انظر كتابه: سيرة شعرية ١٠٧ (دار الفيصل الثقافية. الرياض ١٩٨٠ م).

(أغنية في ليل استوائي)[٣٤]، وهي قصيدة[*] تتصاعد نصياً بما أنها أغنية تحدث في الظلمة (الليل) وفي خط الاعتدال والتعامد الكوني (الاستواء). وتشرع القصيدة بالتوتر والتهيج الانفعالي من أول بيت فيها حيث تنفجر من الوهلة الأولى:

. . . فقولي إنه القمر!

وتتكرر هذه الجملة ست مرات، إذ فتحت القصيدة كبداية ومطلع، ومرت عبرها خاتمة لخمسة مقاطع منها، لتنتهي بها ختاماً، فتكون أول بيت وآخر بيت حيث يتحقق (الاستواء) خط البداية والنهاية أو خط اللابداية واللانهاية.

ومع هذه الجملة تتداخل ثلاث جمل متولدة منها ومتحولة عنها هي:

فقولي إنه الشجر
فقولي إنه الوتر
وقولي كيف اعتذر

ومن هنا فإن جملة (قولي) ترد تسع مرات، بينما ترد كلمة (القمر) ست مرات. وهذان العنصران (قولي والقمر) حكما تحولات القصيدة ونمذجا دلالاتها. ولسوف نسعى إلى تشريح هذين العنصرين مع آخرين مهمين في هذه القصيدة ـ أيضاً ـ هما عنصر الموت والرمل وعنصر اللؤلؤة السمراء.

(*) راجع النص كاملاً في نهاية الكتاب.

(٣٤) منشورة في جريدة (الرياض) عدد (٥٣٦١) الجمعة ١٤٠٣/٥/٥ هـ (١٩٨٣/٢/١٨ م) ص ٣٧.

٣ ـ ٢ ـ ١ فقولي إنه القمر!

هكذا تبدأ القصيدة بداية معلقة إذ تشمـخ (الفاء) رابطة النص بفضاء الحدث الذي كان، ولكننا لا نعلم ما هو، فهي امتداد إنشائي لقول سابق أحـدث هذه الجملة وظـل ممسكاً بهـا من خلال حـرف العطف (ف): فقولي. ولكن ذلك القول المنتِج لهذه الجملة يتوارى عنا بعد أن تـرك دليلاً يـدل على وجوده، فهـو إذن حضور غـائب أو غياب حاضـر، الأمر الـذي يحقق درجة (الاستـواء) والتعادل بين قـطبي الحضـور والغياب، مثلمـا تعادل كـون القصيـدة في عنـوانهـا حيث توالدت في ليل استوائي، وكأن حدوثها في الليل بـراعة في إسـدال ستر الاختفاء على نفسها، ومن هنا توارت الرحم التي تمخض عنها مطلع القصيدة.

ومن خلال هذا الحضـور الغائب أو الغيـاب الحاضـر تأتي جملة (فقولي إنه القمر) على أنها خـطاب مباشـر من الرجـل إلى المرأة، وهذا يحمل مفارقة للقصيدة السابقة التي قامت على غيـر المباشـرة (قولا لذات اللّمى). وللمفـارقة هنـا وجوه كثيـرة، منها أن القصيبي يخاطب المرأة ذاتها كإنسانة مفردة بينما سـرحان يخـاطب نفسه لأن الإطلاق المتمثل بالتثنية يلغي تحديد المخاطب ويجعله نكرة أو غير موجود ـ كما رأينا أعلاه ـ. وهو حين يخاطب المطلق فـإنه يخـاطب المذكر لأن الأنثى غائبة بل هي ميتة كمـا وضحنا. فـالحضور عنـده ذكوري، على عكس القصيبي الذي تأتي جملته مرتكزة على حضور المرأة في مقابل غياب الـرجل الـذي تمت الإحالـة عليه عبر ضمير الغائب (إنه القمر).

كما أن جملة القصيبي كاملة الدلالة لأنها جملة تامة، وأما جملة

سرحان فإنها ناقصة، وهي عالة في معناها على ما بعدها، الأمر الذي يجعل المرأة فيها ناقصة مثلما هي غائبة. ولقد رأينا نقص المرأة هناك من خلال امّحاء ذاتها وحلول الصفات محل الذات.

ومن هنا تتحدد الدلالة في قصيدة القصيبي على أنها حضور ومباشرة. وهذا معناه حياة النموذج في مقابل موته عند سرحان. ولكن هذا الحضور وهذه المباشرة تقف مجردة، أي أنها غير مقرونة بالفعل، وهذا ما نلحظه على القصيدة التي ظلت المرأة فيها صامتة على الرغم من حضورها وحياتها، ولذا تكررت مناداة الشاعر لها بأن تكسر صمتها، وقد حاول ذلك تسع مرات من خلال ترداد جملة فقولي: فقولي / فقولي . . . الخ.

ولهذا تحول الصمت ليكون أجمل من النطق ويستولي هذا الحسّ عند الشاعر فيعلن ذلك في القصيدة نفسها:

قصيدي خيره الصمت

ولكنه يعقب هذه الجملة الاعتراضية مباشرة بجملة طلبية أخرى من جمل النداء للمرأة بأن تنطق:

. . . فقولي إنه القمر

ولكن الشاعر غير صادق في هذا الطلب لأنه يعود فينهى المرأة عن محاولة النطق ويفعل ذلك مرتين متعاقبتين:

أنــا؟! لا تسـألي عني

. . . .

أنا؟! لا تسألي عني

ثم يقدم لها ما يراه يكفيها عن السؤال:

وحسبك هذه الأنسام والأنغام
والأحـلام لا تبقي ولا تذر

وما دامت هذه لا تبقي جواباً ولا تذر سؤالاً فهذا حسبها. والرجل هنا يصبح هو السائل والمجيب مثلما أنه الآمر. وفي حال الأمر يتولى هو إجابة الأمر أيضاً، ومن هنا يعود في ختام هذه الأبيات ليطلق أمره المتكرر:

فقولي .....

ويتبعه بالجواب (أيضاً): إنه القمر.

وتنتهي القصيدة بمثل ما ابتدأت به (فقولي إنه القمر) دون أن تنطق المرأة. فهي إذن قد حضرت، والذي تولى إحضارها هو النص، ولكن النص نفسه تولى إسكاتها وحسّن لها الصمت حين جعله خيراً من القصيد، وحين راح يشوه النطق ويخوف المرأة منه:

وهل تدرين ما الكلمات؟
زيـف كـاذب أشـر
به تتحجّب الشهوات...
أو يستعبد البشر

فالنطق واللغة خطر لا يقوى عليه إلا الذكر. وأما الأنثى فلا شأن لها بذلك ولا حول لها عليه، وحسبها الأنسام والأنغام والأحلام التي لا تبقي ولا تذر. وبالتالي يكون هذا الحضور هو حضور الغياب أو هو غياب الحضور، لأن المرأة جاءت خرساء ولم يمنحها الذكر حق النطق بعد. وهذه هي السمة الدلالية التي تحركت فيها القصيدة بدءاً من غياب السبب وحضور النتيجة في جملة المطلع، وهذه عقدة

دلالية بنيوية اتكأت عليها القصيدة، وفي الوقت نفسه تصارعت معها، وذلك من خلال ابتكار مقدمات سببية متعددة أخذت في تحرير نفسها من كونها ناتجاً يلحق بجملة المطلع إلى كونها مقدمة تسبق جملة المقطع. ولقد حدث هذا في خمس مقاطع تالية صارت فيها جملة المطلع خاتمة ونتيجة لقول حاضر بعد أن كان غائباً في البداية.

وكذلك سعت القصيدة إلى مواجهة عقدتها من خلال تعميق الحضور، وهو ما سنشير إليه لاحقاً. ونكتفي الآن بأن نقول إن الصراع حول هذه العقدة الدلالية هو صراع اللاغالب، وهذا هو ما يبقي في النص حالة التوتر التي تميز الفن الجيد ـ كما يؤكد ألن تيت[٣٥] ـ حينما يتراوح العمل بين التجريد والإحساس، ويتأسس حينئذٍ على (المفارقة) بمفهومها الدال على تنامي التنافر والغموض وتقابل المتناقضات[٣٦]. ولسوف نلامس وجوهاً من هذه المفارقة في نصنا هذا، الأمر الذي ينتج عنه صورة نموذجية للمرأة تفارق النموذج السالف ـ وإن تداخلت معه في بعض عناصرها. وأول هذه المفارقات هو أن المرأة السالفة كانت غائبة وغير فاعلة، وأما هذه فهي ذات حضور على قدر من العمق والتكثيف ولكنها ظلت غير فاعلة لأنها لم تزل صامتة.

٣ ـ ٢ ـ ٢ القمــر

حين يقول الأخطل واصفاً فتاته بأنها:

---

(٣٥) رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، ٤٨٠ (ترجمة محمد عصفور. عالم المعرفة. الكويت ١٩٨٧ م).

(٣٦) هذا هو مفهومها عند كليانث بروكس، انظر السابق ص ٤٧٥.

مـهـاة مـن الـلائـي إذا هـي زيـنـت

تضيء دجى الظلماء كالقمر البدر[37]

تقف الأنثى والقمر ليضيئا الظلمة ويصبحا بدراً. وتتأسس هذه الصورة للمرأة/ القمر (البدر) في الشعر العربي، كما نجد عند الأخطل وعند ابن أبي ربيعة الذي يعطي المرأة نوراً يضيء كما هو ضوء القمر:

خـود تـضيء ظـلام البيت صـورتُها

كما يضيء ظلام الحندس القمر[38]

ولكن ابن أبي ربيعة لا يدع هذه الصورة دون مداخلة يفارق فيها ما هو تقليد شعري جمالي، ويحول هذه الدلالة من الأنثى إلى الرجل في بيته المشهور[39]:

قـالـت الصـغـرى وقـد تـيَّمـتـهـا

قـد عـرفـنـاه وهـل يخـفى الـقـمـر

وفي هذا البيت يأتي القمر دالاً على الرجل من دون واسطة، بينما جاء التشابه في البيتين السابقين بين القمر والمرأة من خلال أداة التشبيه، الأمر الذي يعني أن المرأة (تشبه) القمر ولكنها ليست هي القمر، كما أن شبهها به هو في صفة (الإضاءة) على وجه التحديد (والحصر).

---

(37) الأخطل: ديوانه 2/719 (صنعة السكري. تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة. دار الآفاق الجديدة. بيروت 1979 م).

(38) عمر بن أبي ربيعة: ديوانه 103 (شرح محمد محيي الدين عبد الحميد. المكتبة التجارية الكبرى. القاهرة، 1952).

(39) السابق 143.

وأما الرجل فإنه: القمر، لا من باب التشبيه أو تلبُّس بعض الصفات، ولكن من باب الدلالة المطلقة. إنه القمر الذي لا يخفى علواً وإضاءة، وما سوى ذلك من صفات، حسب منطق النص.

وفي مواجهة هذا الموروث المتقابل يأتي غازي القصيبي سافراً عن وجه خطابه لفتاته بجملته المهيمنة: فقولي إنه القمر.

والقمر هنا هو الرجل. ولكن الأمر هنا يفترق عما هو عليه لدى عمر بن أبي ربيعة، لأن القمر اسم أطلقته المرأة على الرجل في بيت عمر، ولذلك فإنه جاء في بيت واحد مفرد وجاء على صورة احتفالية تحقق فيها للرجل أعلى غايات نرجسيته حين هتف النسوة:

نعم. قد عرفناه. وهل يخفى القمر

وأما في قصيدة القصيبي فإن (القمر) مطلب شعري تتوقف عليه الدلالة كلها، مثلما يتوقف عليه النص وجوداً أو عدماً. ولو قالت المرأة للقصيبي إنه القمر لما حدثت القصيدة. ولكنها لم تفعل، ومن هنا صار الشعر. وبسبب ذلك حسَّن الشاعر لفتاته الصمت ودفعها إليه لكي لا تنطق بالكلمة الحرام (القمر) فتموت القصيدة حينئذٍ. فهي على النقيض من شهرزاد التي كان النطق لديها يعادل الحياة والصمت يعادل الموت، ولذا صوَّر الشاعر الكلمات لحبيبته بأنها: زيف كاذب أشر. وفي الوقت نفسه ظل يناديها ويلاحقها بجملته: فقولي إنه القمر. فهو يطلب منها فعلاً لا يريدها أن تفعله، وهو يمنح صفة القمر للرجل (لنفسه مثل ابن أبي ربيعة)، ولكن هذه المنحة لا تتحقق لأن المرأة لم تنطق بها على خلاف فتيات عمرٍ ونتج عن هذا أن أخذت الجملة بالتردد والتكرر مرة تلو أخرى صانعة النص من خلال تكرارها ومولِّدة دلالاته المتنوعة:

فقولي إنه القمر
أو البحر الذي ما انفك بالأمواج
والرغبات يستعر
أو الرمل الذي تلمع في حباته الدرر.

ولمَّا لم تتحقق صفة (القمر) تحولت القصيدة إلى (البحر)، ولما لم يتحقق البحر تحولت إلى (الرمل).

وهذه العناصر الدلالية الثلاثة: القمر والبحر والرمل/ تحمل آفاقاً شعرية عميقة الجذور، سأبدأ بالأخير منها وهو الرمل.

ولقد مر بنا منذ مطلع هذه الدراسة ما للرمل من علاقة بالمرأة، إذ هو الخيار المصيري الثاني لها. فهي إما للزوج (الرجل) وإلا كانت من نصيب القوز (الرمل). ورأينا أن فتاة حسين سرحان لم تكن من قَدَر الرجل وذهبت مباشرة إلى التراب لتسكن فيه وينطمس أثرها من داخله:

ما كان أحلاك لو لم ينطمس أثر
منك الغداة ولو لم ينطبق بصر

سكنت في الترب بيتا ما تحل له
عرى ولا يتنزّى فيه مصطبر

وفي هذه المعادلة المصيرية بين الرجل والرمل تأتي فتاة القصيبي لتستقبل الخيار الأول وهو الرجل، ولكن هذا الرجل ليس هو (الستر) كما يقول المثل الشعبي، وإنما هو: القمر. هناك إذن

تحول في صورة الرجل، ومن هنا فإن البديل لـه لم يعد هـو الرمـل مباشرة وإنما هناك خيار جديد يطرأ على المعادلة وهو البحر الممتلىء بالحياة من خلال استعاره بالأمواجِ والـرغبات، فـإذا لم تقبل المـرأة بالبحر فإنها ستفضي بنفسها حتماً إلى: الرمل، الـذي صار ـ هنـا ـ خياراً ثالثاً بعد خيارين مغريين.

ولكن إعادة قراءة الأبيات سوف تحيلنا مرة أخرى على الرجل، لأن الرملِ هنا لا يأتي على أنه عالم منفصل ومستقل عن البطل، وإنما هو (دالٌ) مركزي يحيل على الرجل وليس بديلاً له أو عنه. وكذلك البحر والقمر والرمل فهي كلها في موضع (الخبر) صياغة أو حكماً، حيث الرجل هو المبتدأ المحال عليه بضمير الغياب (إنه). وليس له من حضور إلا من خلال الخبر الأول (القمـر): (إنه القمـر) أو ما عـطف عليه (أو البحر/ أو الرمل) فالمرأة إذن ليست في خيار بين ثلاثة أشيـاء وإنما هي في خيار بين ثلاث صفات: إما الرجل/ القمر وإما الرجل/ البحر وإما الرجل/ الرمل. وكلها تتضمن صفة الاحتواء، فـالقمر يحتـوي المرأة بضيائه والبحر بأمواجه (ورغباته) والرمل يتضمنها في جـوفه. كما أن الرمل يصير قوزاً منعطفاً كالهلال فهو قمـر من نوع مـا ـ كما رأينا في بداية البحث. وهذا يعني أن الرجل هو كون المرأة ومصيرها، ولهـذا لم يكن من الضـروري لهـا أن تنـطق في هــذا النص، لأن الخيارات المقدمة لها تنتهي كلها بنهاية مصيرية واحدة هي: الرجل.

وهذا الرجل يطل من فوقها عبـر (القمر) ويتحـرك من تحتها عبـر (الرمل) ويموج من حواليها عبر (البحر). وهكذا يتم إغـلاق الآفاق على المرأة التي أصبحت (لؤلؤة) مكنوزة لا حـول لها ولا طـول إلا

أن تتعشق الرجل الذي صار يداهم سمعها مرة تلو أخرى: فقولي إنه القمر.

والقمر عند العرب الأقدمين صفة ذات قداسة تتميز باكتمال الرجولة. فهو (الأب) وهو (الثور) وبه يصفون الرجال ويجسدون اكتمالهم ورجولتهم(٤٠)، وإذا ما نحتوا للقمر صنماً جعلوه تمثال رجل كأعظم ما يكون الرجال ـ كما يقول ابن الكلبي في كتاب الأصنام ـ(٤١). ولعل هذا الحس الذكوري عن القمر هو ما جعله مذكراً عند العرب بينما هو مؤنث عند غيرهم ـ كما يذكر أحمد كمال زكي ـ (فقد ظهر أنه أقدر من الشمس على تقسيم دورة الأرض إلى اثنتي عشرة ساعة، وأنه أكفأ في قياس الزمن، ومن ثم هو لا يزال في وسعه أن يهيىء مقياساً ثابتاً لتنظيم الشئون المختلفة)(٤٢).

ومن تنظيمه للشئون المختلفة أنه أخذ ينظم كون المرأة ويؤطر وجودها، فهو بحرها وهو رملها وهو ضوؤها وهو الآمر لها لكي تقول، وهو في الوقت نفسه الناهي لها عن القول. وهذا هو الاكتمال الذكوري أمام الأنثى التي وجب عليها النقص في حضرته. هذه كلها دواعٍ توجب كون الرجل قمراً. فالرجل/ القمر لا بدّ أن يكون رجلاً كأعظم الرجال ـ حسب عبارة ابن الكلبي. وقد صارت صفة (القمر) له هو وليست للمرأة. والشاعر هنا يعيد لهذه الدلالة قيمتها الأولى ويحقق لها ذكورتها بعد أن تأنثت على أيدي شعراء الغزل، ومن هنا صارت جملة القمر هاجساً جوهرياً للقصيدة تكررت فيها ست

(٤٠) علي البطل: الصورة في الشعر العربي ٤٤، ١٨٣.

(٤١) السابق ٤٤.

(٤٢) أحمد كمال زكي: الأساطير ـ دراسة حضارية مقارنة ـ ١٠٤ (دار العودة. بيروت ١٩٧٩).

مرات، الأمر الذي أكد سيطرة القمر على باقي العناصر واحتواءه لها فتراجع البحر والرمل والشجر والوتر ليحل القمر محل الجميع، ويكون هو الصوتيم الذي كتب ذكورة النص على الرغم من حضور الأنثى.

٣ ـ ٢ ـ ٣ اللؤلؤة السمراء

إن كان الرجل قد جاء كامل الرجولة وسيطر من خلال ذكورته، فإن المرأة قد جاءت في نص القصيبي كاملة الأنوثة، وسيطرت من خلال أنوثتها (وهنا أرمي إلى معنى مغاير لمعنى إنسانيتها) فالمرأة ـ هنا ـ ليست إنساناً ولكنها أنثى فقط. وتتجلى هذه الأنوثة ـ أول ما تتجلى ـ من خلال حضورها النصوصي المتمثل في جملة (أيا لؤلؤتي السمراء) وهي جملة تكررت في النص (ثلاث) مرات في مقابل جملة الرجل (فقولي إنه القمر) التي وردت (ست) مرات، أي أن للذكر مثل حظ الأنثيين، ومن هنا صار نصيبها نصف ما للرجل: ثلاث من ست.

وجملة (أيا لؤلؤتي السمراء) هي الصوتيم الحاوي لكيان المرأة في هذه القصيدة. ومن هذه الجملة نستطيع أن نقرأ صورة الأنثى هنا. فهي أولاً مناداة بأداة النداء (أيا) أو (فيا). والنداء يقتضي بُعد المنادى ونأيه، ويقتضي أيضاً وجوده، ولكنه وجود شبيه بالغياب، وهذا ما استدعى قيام النداء وتكراره. ومن الجلي أن هذا البعد قد ظل على ما هو عليه من دون اقتراب، ويؤكد ذلك أن المرأة لم تتحرك بالفعل أبداً في هذا النص.

والمرأة في هذه الجملة هي لؤلؤة سمراء، وهذه اللؤلؤة خاصة بالرجل (الشاعر) من خلال إضافتها إليه (لؤلؤتي) فكأنها ملك

خاص. ومن شأن اللؤلؤة أن تُمتلك، مثلما أن من شأنها أن تكون خرساء فلا تنطق، وبالتالي فإن الرجل هنا تحول إلى (شهريار) جديد له الشأن وحده.

على أن الإحالة هنا تنطوي على أبعاد شعرية غائرة المدى في الموروث الأسطوري الشعبي عن اللؤلؤة السوداء في منطقة البحرين حيث عاش الشاعر مطلع حياته، وكذلك اللؤلؤة بعدها العميق في الشعر العربي، وسنجد ذلك ماثلاً أمامنا بجلاء في قصيدة الأعشى عن (الدرة الزهراء) التي جعلها شبهاً لفتاته، وهي درة أخرجها غواص دارين البلدة القديمة في البحرين، وهذا يربط قصيدة الأعشى ربطاً مباشراً بالأسطورة الشعبية البحرينية عن اللؤلؤة السوداء، كما يربطها بقصيدة القصيبي، وهذا هو الذي يعنينا هنا. ولسوف أضع جدولاً متقابلاً بين القصيدتين لنتبين منه علاقات المداخلة النصوصية بين الشاعرين، ومن ثم نستكشف وجوه المفارقة:

ـ أ ـ

الأعشى[٤٣]

كأنها درة زهراء أخرجها
غواص دارين يخشى دونها الغرقا

* * *

حرصاً عليها لو أن النفس طاوعها
منه الضمير لبالى اليم والغرقا
في حوم لجة آذيٍّ له حدب
من رامها فارقته النفس فاعتُلقا

(٤٣) الأعشى: ديوانه ٣٦٧ (شرح الدكتور محمد محمد حسين الناشر (؟) ١٩٥٠).

القصيبي

أيا لؤلؤتي السمراء...
شراعي الموعد الخطر
وبحري الجمر والشرر
وأيامي معاناة على الشطآن
والخلجان والإنسان والأوزان تنتثر... غدا
تنادي زورقي الجزر.

– ب –

قد رامها حججاً مذ طر شاربه

حتى تسعسع(*) يرجوها وقد خففا

القصيبي

أتيتك..
صحبتي الأوهام والأسقام
والآلام والخور.
ورائي من سنين العمر
ما يعيا به القمر
قرون كل ثانية
بها التاريخ يختصر.

(*) «تسعسع بمعنى هرم وشاب وكبرت سنه».

ـ جـ ـ

مـن نـالـهـا نـال خـلداً لا انـقـطاع لـه
وما تـمـنـى فـأضـحى نـاعـمـاً أنـقـا

القصيبي

فيا لؤلؤتي السمراء
ما أعجب ما يأتي به القدر
أنا الأشياء تحتضر
وأنت المولد النضر
فقولي إنه القمر

ـ د ـ

لا الـنـفس تـؤنـسـه مـنـهـا فـيـتـركـهـا
وقـد رأى الـرعـب رأي الـعـين فـاحـتـرقـا
تـلك الـتـي كـلـفـتـك الـنـفس تـأمـلـهـا
ومـا تـعـلـقـت إلا الـحَـيْـنَ والـحـرقـا

القصيبي

أتيتك صحبتي الأوهام والأسقام
والآلام والخور. . .
شراعي الموعد الخطر
وبحري الجمر والشرر
وأيامي معاناة

على الشطآن والخلجان والإنسان
والأوزان تنتشر.

وقيل عقد المقارنات أشير (بشدة) إلى أن العلاقة بين النصين ليست علاقة (احتذاء) ولا هي علاقة مجاراة أو استيحاء. وربما قلنا (وقد نجزم) بأن القصيبي لا يعي تجربة الأعشى أو يتمثلها وهو يكتب قصيدته، وبكل تأكيد فإن نص الأعشى كان غائباً عن (إدراك) القصيبي، وهذا ما منح الأخير قدرة شعرية حرة على تمثل حالته الإبداعية، ومن ثم تمكن من تصوير مسألته العاطفية تصويراً خيالياً إبداعياً. وليست العلاقة بينهما إلا مداخلة نصوصية (Intertextuality) حسب مفهومها الإصطلاحي السيميولوجي والتشريحي الذي يتمثل المبدأ العام فيه بأن (النصوص تشير إلى نصوص أخرى، مثلما أن الإشارات Signs تشير إلى إشارات أخر، وليس إلى الأشياء المعنية مباشرة. والفنان يكتب ويرسم، لا من الطبيعة، وإنما من وسائل أسلافه في تحويل الطبيعة إلى نص. ولذا فإن المتداخل هو: نص يتسرب إلى داخل نص آخر، ليجسّد المدلولات، سواء وعى الكاتب ذلك أو لم يع)[٤٤].

فالنص إذن من دون الشاعر (يتسرب) تلقائياً إلى (داخل) نص آخر، أي إلى عمق الآخر عبر مساربه الخفية والدقيقة جداً. والنص لذا (ليس ذاتاً مستقلة أو مادة موحدة ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى)[٤٥]. وفي هذه العملية المتفاعلة يبرز الموروث في حالة تهيّج - كما يقول ليتش.

(٤٤) هذا هو تعريف شولز. راجع: عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير ٣٢٠.
(٤٥) السابق ٣٢١ عن ليتش.

ليست المسألة إذن عملية واعية ولا هي احتذاء أو مجارة، وإنما هي أعمق من ذلك وأبلغ بما أنها فعل حتمي ذو طبيعة تلقائية لا شعورية، وهي فعل نصوصي لا فعل بشريّ، أي أن الكاتب ليس في حالة حضور وتقرير، بل الحضور والفعل هما للنص (وحده) مع النصوص الأخرى السابقة عليه.

أما وقد عرفنا ذاك وتوثقنا منه فإننا ننظر في النصين معاً، وقد شاطرهما التداخل وسبقهما نص للمسيّب بن عَلَس (خال الأعشى) عن الدرة والغواص منه قوله:

كجُمانة البحريِّ جاء بها غوّاصها من لجّة البحر[٤٦]

ولكننا سنكتفي بنص الأعشى لإقامة دلالات التداخل التي تبدأ بالدرّة الزهراء يقابلها باللؤلؤة السمراء. وفيها نلاحظ أن الدلالة تحولت من (الدرة) إلى (اللؤلؤة) ومن (الزهراء) إلى (السمراء). والدرة هي (اللؤلؤة العظيمة الكبيرة)[٤٧]. أي أنها بعض اللؤلؤ وليست كله، فهي لا تشمل كافة ما في اللؤلؤ وإنما هي ما كبر وعظم فقط. فإذا تحولت الإشارة من الدرة إلى اللؤلؤة فذاك توسيع لمجال الدلالة وإطلاق لمداها يجعلها أشمل وأجمع.

ثم إن الدرة عند الأعشى جاءت مشبهاً بها بواسطة أداة التشبيه (كأن) فهي لذا جزء منفصل عن المرأة ومستقل عنها، وأما اللؤلؤة عند القصيبي فهي تجسيد دلالي مباشر ومتحد مع مدلوله إلى حد الحلول محله والتحرك منه إلى كل ما يمكن أن تشير إليه الدلالة بإطلاقه الحر.

---

(٤٦) أشار إليه الدكتور محمد محمد حسين في تحقيقه لديوان الأعشى ص ٣٦٤.

(٤٧) المعجم الوسيط مادة (درر) - (أخرجه الدكتور إبراهيم أنيس وآخرون. مجمع اللغة العربية. القاهرة ١٩٧٢).

كما أن درة الأعشى نكرة، بينما لؤلؤة القصيبي تعرفت من خلال امتلاك الشاعر لها عبر ياء المتكلم الملتحمة بها إملاء ودلالة.

وأما صفة الزهراء فقد تحولت إلى السمراء، ذاك لأنها مؤنث (أزهر). وأزهر اسم من أسماء القمر ومن أسماء الثور[٤٨]. ولقد رأينا - أعلاه - أن القمر في قصيدة القصيبي هو الرجل إذ هو الموصوف بكامل الرجولة. ومن صار هذا وصفه فإنه سيستبد بصفاته ويحتكرها لنفسه ولن يكون من حق المرأة أن تكون (زهراء) فتماثله في الصفة، ولهذا أصبحت (سمراء) لا (زهراء). وكذلك صار لها من الجمل الشعرية نصف ما للرجل. أليس هو القمر وهي اللؤلؤة؟ هو في أعالي السماء وهي في أعماق البحار، فكأنها أفروديت التي جاء اسمها مشتقاً من رغوة ماء البحر - حسبما يقول هسيود - وحسبما تقول الأسطورة[٤٩] إذ إن اسمها جاء من (أفروس) بمعنى (زبد) أو (ثبج) وقد ولدت من البحر. وعلاقة المرأة بالبحر وثبجة إذن هي علاقة أسطورية عريقة مثلما أن القمر على اتصال أسطوري بالرجل. ولهذا فإن الرجل تبدّى للمرأة على أنه القمر (أو البحر الذي ما انفك بالأمواج والرغبات يستعر) كما يقول القصيبي الذي يجمع أقطاب الأبعاد الأسطورية لاحتواء المرأة إما بكونه قمراً كامل الرجولة كأعظم ما يكون الرجال، وهو القمر الأسطوري، وإما بكونه بحراً أسطورياً أيضاً إذ يستعر بالأمواج أو يزبد بالثبج فتخرج من زبده

(٤٨) القاموس المحيط مادة (ز هـ ر).

(٤٩) نقلاً عن لويس عوض: نصوص النقد الأدبي - اليونان - ١/٢٢٤ (دار المعارف القاهرة ١٩٦٥). وعن التطور الأسطوري للدرة والمرأة انظر: علي البطل: الصورة في الشعر العربي ٧٧.

أفروديت أو اللؤلؤة السمراء. فإن لم يكن هذا ولا ذاك فإنه سيكون (الرمل) الذي تلمع في حباته الدرر، ولن يتخلى في هذه عن سمته الأسطورية حيث الرمل مهوى الموؤودات ومقبرة الدرر التي تظل تلمع في حباته.

ونص القصيبي في هذه التمددات الدلالية يهشم دلالة الأعشى فيوسعها بعد أن تتحول موادها إلى نوى دلالية متولدة ومتحولة من داخل النص لتشبك الشعر بالأسطورة والواقع بالخيال والمجرد بالحسّي فتحدث توتراً شعرياً مكتظاً بالدلالات. ومن هنا فإنه يحتوي نص الأعشى وينبسط من فوقه ليشمل ما هو أوسع منه مثلما تحررت اللؤلؤة من قيود الدلالة المحصورة بالدرة التي هي بعض اللؤلؤ وجزء منه فصارت درة الأعشى لؤلؤة للقصيبي.

أما (غواص دارين) فقد صار (قمراً) ونهض من الأعماق إلى الأعالي. كما أن الإحالة عليه كانت بصفة الغياب عند الأعشى، وكذا عند القصيبي، فهو (يخشى) والنفس تؤنسه، كما أنه القمر بضمير الغائب، ولكنه يتحول إلى (أنت) عند الأعشى: (تلك التي كلفتك النفس). فهو مخاطب مستقل عن الذات الشاعرة. وأما عند القصيبي فيصبح (أنا) أي الذات الشاعرة نفسها. وبذا نلمس سمة التوحد والتجسد الشعري عند القصيبي في مقابل الانفصال عند الأعشى، بدءاً من انفصال الدرة وتجسد اللؤلؤة وامتداداً لحال الذات انفصالاً واتحاداً.

كما أن الدرة صارت زهراء مرة واحدة لا أكثر، بينما اللؤلؤة تردد وصفها بالسمراء ثلاث مرات، وهذا ناتج عن حسّ الرغبة بملاحقة النبض الشعري للدلالة. فالقصيدة التي قامت على انفصال الدلالات وقدرتها على الاستقلال بعضها عن بعض كفاها وصف واحد لمطلبها،

وهذا ما فعله الأعشى مع درته الزهراء. وأما القصيبي فقد جاء نصه مبنياً على تلاحم الدلالات وتجسدها، ولذا تلاحقت الصفات الموحدة:
إنه القمر. ويا لؤلؤتي السمراء.

وصفة السمراء للؤلؤة هي صفة ثابتة ووحيدة لم يلحق باللؤلؤة صفة غيرها مما يجعلها جزءاً عضوياً فيها. فهي ليست لؤلؤة فقط كما أنها ليست (لؤلؤتي) فحسب، وإنما هي (لؤلؤتي السمراء) وهذا هو شكلها وماهيتها التي لا تتحول ولا تتبدل. والسمرة هنا ليست صفة للتمييز بين لؤلؤة سمراء وأخرى غير سمراء، وإنما السمرة دلالة لازمة جاءت لإظهار الماهية، أي أنها صفة ملازمة لطبيعة الشيء الموصوف مثل قولنا البحر المائي التي لا تميز بحراً مائياً عن بحر غير مائي، ولكنها تقرر ماهية الموصوف، وهذه سمة فنية كان يتميز بها هوميروس في إلياذته، مثلما كان يفعل في وصفه لهيلانة بصفة واحدة ملازمة لها لا يريم عنها وهي: (هيلانة ذات الحزام العميق) أو أندروماك (ذات الذراع الأبيض) ويكرر ذلك بإخلاص كامل للصفة الواحدة (بحيث يولِّد فينا هذا التكرار إحساساً عميقاً بالجمال، ويطلق هذا الإحساس العنان للخيال لتصوُّر ما شاء من مواضع الفتنة والجمال) كما يقول محمد مندور[٥٠].

وهذه سمة من سمات تحرير الدلالة وإطلاقها من خلال تعميق الإحساس بالقيمة الشعرية للصياغة، حين يصبح التكرار لازمة يتواصل نبضها مع القصيدة فيحدث إيقاعاً متلاحقاً تتوحد معه الدلالات، ويعْلق بنفس القارىء، فيحسّ بإصراره وتعاقبه، ويتحول

---

(٥٠) عن هذا وعن صفات الماهية انظر: محمد مندور: الأدب ومذاهبه ٢٥ ـ ٢٧ (مكتبة نهضة مصر. القاهرة. دون تاريخ).

التكرار إلى هاجس مستديم يفتح آفاق التصور ويطلقها. وذاك أمر يمكن حدوثه في نص القصيبي، الأمر الذي كان يجعله إضافة يتحرك الأعشى من خلالها لينبعث من جديد حياً عبر غازي القصيبي الذي تولى استحضاره وتحريكه من خلال تداخل نصيّهما.

وهو تداخل يقوم على التحولات المتمددة كما لاحظنا، وكما نلمس من تحول بيت الأعشى:

قد رامها حججا مذ طر شاربه

حتى تسعسع يرجوها وقد خفقا

فالحجج التي تسعسع فيها وهرم منها بطل الأعشى تتحول إلى سنين يعيا بها القمر (الرجل/ الشاعر) ثم تتمدد إلى قرون يختصر بها التاريخ - كما مر بنا - في قول القصيبي:

ورائي من سنين العمر
ما يعيا به القمر
قرون كل ثانية
بها التاريخ يختصر

وإن كان بطل الأعشى قد (خفق) واضطرب من مرامه فإن القمر/ الرجل عند القصيبي دخل في مواجهة مصيرية أخطر من مجرد الاضطراب:

وقدّامي
صحارى الموت تنتظر

وهنا يدخل (الموت) ليكون هذه المرة مصيراً للرجل، بعد أن كان سابقاً من حظ المرأة، وهذا يؤسس مفارقة نموذجية عن حسين سرحان مثلما افترقت سمة السمرة من مجرد صفة للشفة عند سرحان

إلى ماهية مطلقة للمرأة عند القصيبي، وصارت اللؤلؤة السمراء تمدداً حياً ونموذجياً لذات اللّمى.

ومن نتائج دخول الموت صرنا نجد الرجل عرضة للوهن والضعف وأمكن أن نـراه شاكيـاً باكيـاً من ضعفه حتى وإن كـان قمـراً كـامـل الرجولة:

وجئت أنا
وفي أهدابي الضجر
وفي أظفاري الضجر
وفي روحي بركان ولكن ليس ينفجر...

* * *

أأعتذر؟
عن القلب الذي مات
وحل محله حجر

فالرجـل/ القمر يـظل بشريـاً وجسداً قـابلاً للضعف ولـذا داخله الضجر ومات قلبه، وبالتالي صار:

أنا الأشياء تحتضر

إنه احتضار الأشياء كلها وهذه الأشياء ـ كما في النص ـ هي القمر والبحر والرمل والشجر والوتر، وليس لهذه الأشياء ممثلة بالرجل من مأمل إلا من خلال المرأة/ اللؤلؤة السمراء،ولذا خاطبها صادقاً مخلصاً مستنجداً:

أنا الأشياء تحتضر
وأنتِ المولد النضر
فقولي إنه القمر.

في هذه الجملة حضرت كافة مناحي الخطاب اللغوي من خلال الضمائر الثلاثة، المتكلم: أنا، والمخاطب: أنتِ، والغائب: إنه. وللأنا الاحتضار، بينما للأنت الولادة النضرة. وأما الهو فلا وجود له إلا من خلال (النطق) بالكلمة السحر. وهي كلمة لا تنفذ إلا من لسان اللؤلؤة السمراء. ولكن هذه السمراء جاءت خرساء لا تنطق ولذا فإن الرجل لن يكون قمراً. أي لن يكون كامل الرجولة. ومن هنا جاءه الضعف والوهن وداهمه الاحتضار. وانتهت القصيدة بنذير الموات! إذ لم تنطق اللؤلؤة السمراء:

غداً ـ لا تذكريه غداً!
غداً
تنادي زورقي الجزر
ويذوي مهرجان الليل. .
لا طيب ولا زهر
فقولي إنه القمر!

وتطير القصيدة مع هذا الختام حاملة قدرها الناقص نتيجة لذاك الحضور الناقص حيث بدا النموذج فيها حياً ولكنه بعيد. . ومن ثم صار حاضراً شبه غائب، فالمرأة فيه قد تحقق لها (الحضور) لكنه منحة من الرجل وليس إنجازاً ذاتياً، وحينما منحها الرجل هذا الحضور سلبها حق النطق في حين وهب لنفسه كامل الرجولة، ولكن كماله هذا انتقض عليه فعراه أمام الأشياء وحوّله إلى رجل ضعيف يواجه الاحتضار ولا منقذ له إلا المرأة، ولكن المرأة لا تقوى على إنقاذه لأنها جاءت ضعيفة كما كان قد أراد لها. ومن هنا وقع الرجل في مأساة مصيرية صنعها لنفسه.

وبذا تكتمل صورة هذا النموذج عن المرأة/ الحياة، أو المولد النضر، إذ يتحقق لها هذا التصور النموذجي من حيث هي واهبة الحياة، بعد أن كانت مادة للموت. وننتقل الآن إلى صورة ثالثة لنموذج المرأة الشعري.

٣ ـ ٣ المرأة/ المعنى

رأينا في نموذج المرأة/ الحياة أن المرأة جاءت بحضور أنثوي كامل الأنوثة، وحينما (طلعت) في القصيدة نتج عن ذلك الطلوع عالم رومانسي مفعم بأجواء العشق والمتعة، وفيها يقول غازي القصيبي في القصيدة ذاتها:

طلعتِ فماجت الأنداء والأشذاء
والأضواء والأهواء والصور

هذا هو طلوع المرأة في ذلك النموذج، إنه طلوع الأمل للرجل الذكر الذي جاء ممتحناً بالضجر والاحتضار، وراح يبحث عن هذه التي تقوى على منحه الأنداء/ والأشذاء/ والأضواء والأهواء/ والصور.

ذاك نوع من (الطلوع) رأينا سماته في النموذج الثاني، ولسوف نرى الآن نوعاً مختلفاً من الطلوع، يتأسس منه نموذج ثالث هو المرأة/ المعنى.

وطلوع المرأة/ المعنى يأتي في قصيدة بعنوان (خديجة)(*) لمحمد جبر الحربي حيث نقرأ:

(*) راجع النص في نهاية الكتاب.

جاءت خديجة[٥١]

طلعت فتاة الليل من صبح الهواء فأورقت تينا وزيتونا
وألقت للنخيل تحية الآتين من سفر فأينعت الوجوه
شقائقاً ونمت حبيبات الندى مطراً على تعب
القرى، قمراً على الباب العتيق لعالم نسي
الحديث الطفل، والكلم المذاب مع ارتخاء
النهر أول ما ظهر.
نسي التطلع للقمر
طلعت على مد البصر.

هكذا تبتدرنا القصيدة مفارقة للنموذجين السابقين نجد المرأة هنا عياناً بياناً، فهي: خديجة باسمها وذاتها، وليست بذات اللّمى ولا اللؤلؤة السمراء، إنها الجوهر وهي الذات وليست الصفة ولا الماهية.

وخديجة هذه (جاءت) فهي الفاعلة والمحدثة للفعل، فهي غير ذات اللّمى التي يرسل الشاعر إليها خطابه عبر الوسطاء، وليست اللؤلؤة السمراء التي ظل الشاعر يأمرها بأن تقول فلا تقول.

وهي بعد أن (جاءت) طلعت، فحضورها ليس مجرد حضور بأن تأتي، ولكن ذلك يعقبه طلوع. ولا يفوتنا هنا ما الفعل (طلع) من علاقة عضوية بخروج المرأة خاصة من خبائها. ولذا كان من كلام العرب المجازي قولهم: طلعت المرأة من خبائها ـ كما ينقل الزمخشري في

---

(٥١) محمد جبر الحربي: قصيدة (خديجة) منشورة في مجلة (أوراق) عدد (٢٣) في ١٩٨٥/٨/٢٠ ص.ص ١٠ ـ ١١ (الإمارات العربية المتحدة).

أساس البلاغة (مادة طلع)، ومـادة طلع على هذا تصبح ذات دلالة نموذجية عريقة من حيث ارتباطها بالمرأة وانطلاقها إلى فضاء الفعل والحياة. كما أن الفعل (طلع)[٥٢] مرتبط **بدلالات** العلو/ والإشراق/ والنماء/ والبلوغ/. ومن ذلك قولهم طلعت الشمس بمعنى ظهورها من علو. وطلع النخل أي خرج ثمره وأعطى، وطلع المكـانَ أي بلغه، وأطلع الشجر بمعنى أورق وأطلعت النخلة أي طالت وتمددت. وهذا كله تاريخ دلالي ثري تشع به هذه الكلمة (طلعت)، الأمر الذي يجعلها عنصراً توليدياً غنياً نتج عنها (جملة شعرية) بالغة الثراء حسياً ودلالياً، إذ بلغـت ما يوازي أربعين كلمة موزعة على أربع وعشرين تفعيلة (مستفعلن) انتهت بكلمة (ظهر) المعادلة لطلع في تدليـلاتها. هـذا جانبها الحسّي، وأما دلالات هذه الجملة الولود فإنها من الشمـول إلى حـد يصنع حقـلاً دلالياً يـورق فيه التين والزيتـون وتلقى للنخيـل التحيات وتونع الوجوه وتنمو حبات الرمال. وهذه كلها دلالات متولدة عن الفعـل (طلعت) حيث معـاني النمـو والتعـالي والعـطاء. وهـذه جميعها ثمار للفعل الجديـد الصادر عن المرأة الفاعلة، إنها المرأة/ المعنى، إذ نجد كل حركة منها تفضي إلى عمل مثمر. فحركـاتها أفعـال، ولذا فهي قـد جاءت وطلعت وألقت وفي المقـاطع التـاليـة جاءت مرة أخرى/ وأسفرت/ ودخلت/ ومالت/ وأزهرت/ وقرأت/ ودمعت/ ومشت/ ولـو مضينا في رصـد أفعالهـا لصنعنا معجمـاً من الأفعال يملأ علينـا نصف هذا البحث. فهي امـرأة صانعـة للأفعـال ومولدة للمعاني تقول وتفعـل وتمارس إصـدار الأوامر (على خـلاف

---

(٥٢) المعجم الوسيط مادة (ط ل ع).

نموذجينا السالفين اللذين مارسا استقبال الأوامر دون فعلها).
وخديجة، قبل أن تأمر، تفعل. فهي قد:

احتفلت بميلاد الحروف وأطلقت عصفورها للبوح
في طرق السماء:
لا تزرعوا قمحاً من قبل أن يجد الفؤاد طريقه للناس... لا
لا تركبوا بحراً من قبل أن يجد الحمام مكانه في القلب... لا
لا تطلبوا أجراً على وجع الكلام وحرقة القلب المضرج
قبل أن يفد الحمام
قالت... وأسدلت الكلام.

هذه خديجة الفاعلة التي لا ترى أن الكلمات (زيف كاذب أشر) كما هي صورة الكلمات عند المرأة/ اللؤلؤة، ولكنها تحتفل بميلاد اللغة وتصنع من هذا الميلاد عصفوراً ينطلق بالبوح والفعل.

ومع هذا الفعل الملازم لذات المرأة من خلال اسمها الصريح الفاعل فإنها ذات صفة أيضاً، فهي (فتاة الليل) وفي ذلك مفارقة شجاعة، إذ إن فتاة الليل في العرف العام تشير إلى معنى مستقبح(٥٣). وتأتي هذه الصفة مرتين في القصيدة في مطلع المقطع الأول كما نقلنا، وفي بداية المقطع الثاني:

---

(٥٣) انظر السابق مادة (ب ن ن) حيث ورد قوله (وبنات الليل: طائفة من البغايا) وهو تعبير محدث.

جاءت فتاة الليل من صبح الهواء فأسفرت
دخلت على الأطفال موالاً ومالت للحديث وأزهرت
قرأت كتاب الله وانتثرت على الكلمات دفئاً
أسمراً،
قمراً على وجع القمر.

وفي هذا المقطع تتقرر دلالات (فتاة الليل) من خلال أفعالها فهي (تسفر) بالمواويل على الأطفال وتميل للحديث وتزهر به، كما أنها تقرأ كتاب الله فتنثر على الكلمات دفئاً أسمر.

وفتاة الليل هذه تحيل على إشارات نموذجية ورمزية ترددت في الموروث الشعري فجعلت (بنات الليل) رمزاً للمنايا من جهة وللأحلام من جهة أخرى، مثلما أتت رمزاً للنساء بإطلاق أو نمـ في الليل من أهوال، وبكلها جاء الشعر ـ كما يقول الثعالبي في ثمار القلوب (٢٧٥) ـ وهذا تاريخ دلالي ثري للكلمة يضاف إلى دلالاتها في النص، وهي دلالات تضاف إلى ما في المقطع الأول من دلالات العلو والنماء، مع ما تحمله صيغة (صبح الهواء) من مفارقة طريفة حين تطلع فتاة الليل من ذلك الصبح أو حين تجيء منه، الأمر الذي يجعل الليل المنسوبة إليه هذه الفتاة ليلاً مختلفاً عن الليل المعهود، من حيث إنه ليل نهاري مصبح ينزع هواؤه وجه الظلمة لتسفر عن فتاة تطلع وتزهر. وهذا الليل الجديد يتشكل آنياً بين يدي القصيدة وعليه فإن الدلالة فيه ذات تكوين ابتكاري تتخلى فيه عن تاريخها السياقي المعنوي السالف، وتتصنع من خلال النص في تكوين دلالي جديد. ومن هنا فإن (فتاة الليل) ليست هي ما كنا نعهد قبل مداهمة النص إيانا، ولكنها صفة جديدة تتقمص مكوناتها المعنوية من تطور جمل

النص، وهو تكوين يتشكل من خلال الأفعال المتلاحقة التي رصدنا بعضها ونحيل على الباقي في النص.

إن هذا معناه أننا نقرأ نصاً شعرياً يصنع نموذجه عن المرأة من خلال حركات هذه المرأة (داخل) النص لا (خارجه). وهذا ما يلزمنا فعله بأن نستقرأ سمات هذا النموذج حيثما ظهرت في النص ذاته، تماماً مثلما فعلنا في نص القصيبي وسرحان حيث شكلنا صور النماذج حسبما جاءت في النصوص.

ومن تشكلات نموذج فتاة الليل الصانعة لحقيقتها نصوصياً أنها تسلب من الرجل أهم رمز لذكورته وهو رمز القمر، إذ يتحول هذا الرمز من (دال) على الرجل إلى مدلول يتولد عن حركة خديجة. ويتكرر ذلك خمس مرات في المقطعين الأول والثاني، وفي كل هذه الحالات جاء القمر نتيجة للفعل الصادر عن خديجة، فهي تصنع (قمرها) وتشكله، مثلما تشكل فعلها بإيجابية قاطعة تصدر عنها هي لا عن الرجل الذي أخذ في الاختفاء والاضمحلال في هذا النموذج، واقتصر على كونه مجرد إنسان لا يتميز عن المرأة، بل لا يساويها، وقصارى ما يأمله هو أن ترضى به فتاة القصيدة رفيقاً لها وشاهداً على فعلها:

وطلبتُ منها أن نكون
أبقيت في يدها يدي
فكفَّت الدنيا عن التجديف.
ذا بحر
وقفنا

والسماوات انتهت فينا
وكنا راحتين تحوّطان الشمس
شفة وشمس
لغة ترطب مبسمين
حمامة ترتاد ساحتنا
نحب... نحب... يا الله
نحن الحب
نحن الصرخة الأولى
ولون الماء والأشياء.

هكذا يتحد الرجل بالمرأة وينضوي تحت رايتها ليندمج فيها وفي فعلها، وهذه مفارقة نموذجية تصبح معها القوة للمرأة ويصبح التأثير لها ومنها، مثلما انقلبت معادلة الليل/ الصبح وصار الليل يخرج من الصبح بدلاً من العكس المعهود.

ومن هذا التوالد الدلالي القائم على (المفارقة) يأتي صوت المرأة ليشكل الحدث فيستثير الفعل:

صرختها استحالت نبتة في غرة الصحراء
دمعتها استحالت قطرة.

ولا تكون صرخة المرأة ودمعتها في الصحراء إلا لحظة (الوأد) وهذه لحظة تاريخية مصيرية للأنثى، ولكنها هنا تتحول من موقف للموت إلى ارتعاشة حياة وتتفتق الحياة لتصبح عدداً مجموعاً من الحيوات الشاملة في ساعة الوأد الذي تواجهه الأنثى في (غرة الصحراء) فتحوله خديجة إلى (نبأ) يحمل رؤية الحياة ملء الرمال:

إن جاءكم نبأ. .
فهذا ساحل الرؤيا وإن عجت به ريح الشمال
تظل أصوات النوارس، صرخة الحيوات
ملء رماله.
فتبينو إن جاءكم نبأ.

ومن هذا النبأ أن صرخة الحيوات في الرمال (استحالت نبتة في غرة الصحراء). وفي كلمة استحالت ما ينهض دليلاً على التحول الاصطناعي وانصراف الحدث عن غايته المقصودة إلى وجهة جديدة يتخذها الفعل لنفسه، الأمر الذي يحول صرخة الموؤودة إلى صرخة للحياة تنبت بها الصحراء.

ومن هذه الصرخة الأنثوية الفاعلة يتولد الأمر من خديجة إلى رجلها بأن يذوق معها تجربة (الوأد) المتحول فتوجه إليه دعوتها بالموت/ الميلاد قائلة:

فالتثم بالتربة العذراء
وليكن الغياب
غاب وغاب
لا أرض في الأرض التي تهب السواد
لا أرض في الأرض اليباب

ويستجيب الرجل لدعوة أنثاه ويدخل معها في تجربة (الوأد) ويغور في الغياب من غاب إلى غاب ثم يصرخ بعدها:

صرخَتْ. . . صرخْتُ
وما فتئت أردد الصلوات في روحي

كلا ورب البيت
ما مزقت أوراقي ولا آذنت خيلي بالرحيل
أنا القتيل على ضفاف الحلم
والربان في قدم المسافة

هكذا يتحول فعل الصراخ إلى حدث تطهيري، حين يضع الرجل نفسه بين يدي فتاته، مقسماً لها ببراءته من الدم المراق بدليل أنه هو (القتيل على ضفاف الحلم) فلم تكن هي وحدها الموؤودة ولكن الوأد وقع عليهما معاً. ولا بدّ من أن ينهضا أيضاً معاً من الرمل بالحيوات والتربة العذراء والنبتة المرتعشة بالفعل وسيكونان عندئذٍ كما قالا:

نحن الصرخة الأولى
ولون الماء والأشياء

ولسوف تتلون من ذلك وجوه الحياة: الجداول/ البلابل/ القبائل/ والصحراء.

ولكن صورة الموؤودة لم تختف بعد، ذاك أنا أمام نوع من الوأد أكثر فداحة وأشرس أثراً من السابق، وهو ناتج عن العورة التي لم تستر بعد، الأمر الذي يعني أن العري ما زال، وأن الستر لم يتحقق، ولهذا فهو مطلب قائم وماثل تشخصه لنا فتاة الليل، قالبة الصورة القديمة إلى وجه جديد فتقول:

اللوح أسود
فاستروا عري البلاد وسوأة المدن اللقيطة
وأحتموا بوجوهكم. وتبينوا إن جاءكم نبأ
هذا أنا تعب مرساة وقيد رافض للقيد.

هذه إذن هي الصورة والمعضلة، فالموؤودة هي البلاد. وخديجة تعب ومرساة وقيد. ولكنها قيد رافض للقيد. وهذا الرفض يحل مشكلة هذه المرأة كإنسانة، ولكنه لا يفك قيد البلاد بعريها الذي لم يستر، وبمدنها اللقيطة التي ما زالت سوأتها بادية عارية. هذه هي الحقيقة، وما عداها فهو زيف مارسه التاريخ الذي تحذرنا خديجة منه:

لا تقرأوا التاريخ
زيف ما تسطره الذيول
كفاكمو زيفا على زيف
سني العمر مرت ما قرأت حقيقة
مرت.. كما مرت على الصحراء صائفة الغمام.

والوأد إذن لم يعد تاريخاً مضى، ولا هو دفن البنت حية في الرمال طلباً لسترها، ولكنه عري البلاد وسوأة المدن اللقيطة. ولقد تخلصت الفتاة من حادثة (الوأد) بأن (صرخت) صرختها الفاعلة التي فجرت الرمال وحركتها وجعلت حبيباتها مطراً وقمراً ونبتة في غرة الصحراء، هذه المرأة القيد الذي رفض القيد، لكن المدن اللقيطة لم تزل لقيطة وتشكل منها:

وطن سراب..
وطن تراب
وطن ضباب

وتتردد كلمة (وطن) موصوفة بهذه الصفات سبع مرات في القصيدة، أي أن الوطن المتكون من العري والمدن اللقيطة لا تحل

معضلته إلا بستره وإنقاذه، فهو مثل البنت القديمة في المثل الشعبي (البنت إما للستر أو للقبر). والستر في هذا المثل ـ كما شرحنا من قبل ـ معناه الزوج. وبذا فإن جملة (فاستروا عري البلاد) معناها زوجوها بفارسها المنشود، وذلك لكي لا تواجه المصير البديل وهو القبر، وبذا تكون الموؤودة الجديدة هي الفتاة العربية متجسدة بالوطن. وليست القدس سوى موؤودة لم تسأل بعد عن قتلها.

وهذه صورة أخذت بتحويل المفهوم السائد للموؤودة إلى مفهوم مختلف يطور الدلالة ويغلها في الإفزاع والتكثيف. هذا ما اكتشفته فتاة الليل:

(وجَدتْ ركاما موغلاً في العتق منثوراً رماداً ملؤه وطن).

هذا هو الموروث القديم (ركام موغل في العتق) موروث الأساطير والحكايات الشعبية عن الموؤودة التي هي ـ وطن يلفه الرماد، كما كانت الرمال تحتوي البنت في جوف (القوز).

ومن وسط هذا الركام جاءت (خديجة) وطلعت (فتاة الليل) من تحت الرماد مثل طائر الفينيق، ثم:

دخلت على الأطفال موالاً ومالت للحديث وأزهرت
قرأت كتاب الله وانتثرت على الكلمات دفئاً أسمرا
قمراً على وجع القمر.

لقد أزهرت (فتاة الليل) القادمة من صبح الهواء. وكلمة (أزهرت) تبعث فينا ثورة (الدرة الزهراء) صاحبة الأعشى وهي صفة ارتبطت بمثال المرأة/ الحياة أسطورياً ـ كما ذكرنا من قبل ـ ورأينا أن غازي القصيبي حرر لؤلؤته من تلك الصفة لكي لا تشارك الرجل/ القمر في

صفة من صفاته الأساسية، واستعاض عنها بصفة (السمراء)، ولكن محمد جبر الحربي ينحت لفتاته صورة تمتّ للدرة بعلاقة جذرية، لكنها علاقة التحول والمفارقة. ذاك لأن (أزهرت) فعل لا صفة، وفي الفعل الحركة والحياة مع تحولات الزمن وتفاعلاته. وهذا ما ينقص الصفة والاسم، ومن هنا جاء تطور صورة (فتاة الليل) ومغايرتها لصورة الدرة الزهراء. فهي ليست بذات صفة ولكنها صاحبة فعل، وهي ليست جامدة ولكنها متحركة ومتوثبة بالحياة، ولهذا فإنها حين (أزهرت) تحولت إلى شيء حي فقرأت كتاب الله ثم (انتثرت على الكلمات دفئاً أسمراً). وهذا الدفء الأسمر هو تحول لصفة اللؤلؤة السمراء، تلك الصفة الملازمة للؤلؤة والدالة على ماهيتها عند غازي القصيبي، ولكنها هنا تتحول من صفة للمرأة إلى صفة لحالة فعلها وما ينتج عن ذلك الفعل. وهو ناتج ذو تأثير يخترق معادلات المعهود إلى درجة أنه يختلس ماهيات الأشياء إذ يجعل القمر وصفاً لحالة الانتثار الناتج عن حركة فتاة الليل، وهو إذ يكون صفة وحالاً لها فإنه في الوقت نفسه يرتد فينتثر على وجع الرجل/ القمر: قمراً على وجع القمر.

وصنيعها إذن أزهر أولاً ليتحول من الماهيات والتلازم إلى الفعل والتغير حين استحالت السمرة إلى دفء ثم انتثر ليسلب القوة من الرجل فيأخذ قمره ليحوله إلى حال للانتثار وإلى وجع راهن.

ومن هذا الإزهار وما تلاه من كشف صورة الموؤودة الجديدة أصبح قدر خديجة/ فتاة الليل أن تكون فاعلة. وأصبح لزاماً عليها أن تحول دلالات الجمود واللزوم إلى دلالات للتغير والتحول الدائم، وهذا يشمل الصفات والأسماء كما رأينا في تحولات دلالات فتاة الليل

والقمر، ويشمل الأفعال كما في أزهـرت وطلعت، ويشمل النمـاذج كما شاهـدنا في نمـوذج الموؤودة،ومن كـان ذا شأنهـا فهي صانعـة للمعـاني، وبذا تكـون مثال المـرأة/ المنتجـة في مقـابـل المـرأة/ المستهلكـة (بفتح الـلام وكسرهـا على المعنيين). هذا هـو نمـوذج المرأة/ المعنى التي جعلت شاعرها يقدم لنا (٨٦) ستة وثمانين فعلاً ماضياً، تشكلت منها دلالات القصيدة.

وهـذا العـدد الكبيـر من أفعـال الماضي التي طغت على النص واحتلت كافة مساراته توحي بصفات هذه المرأة/ النموذج، فهي إمرأة تمضي داخل الفعل وتحدث غايتها وتجري حدثها. ولم تأتِ الأفعال بصيغة المضارع لأن المضارعة تقتضي النية في القيام بالفعل أو تدل على الشروع فيه لكنها لا تشير إلى (إنجاز) الفعل ومن ثم (إنتـاج) الحدث و (إحداث) النتيجة.وأما أفعال المضي فإنها تدل على البت وتحقيق الغاية، كما أنها تدل على أن ما حدث من أفعال كانت نتائج لفعل ذاتي صدر عن المرأة بإرادة منها وتنفيذ بيديها، فهي امرأة الفعل والإنجاز والبت مع التفرد فيما تفعل معتمدة على تصورها للعالم من حولها، وهي حينما تصل إلى ذلك التصور فإنها تحقق شروطه بنفسها وتحدث غاياتها فيه ومنه. إنها إمرأة حديدية تصنع ظـروفها وتشكـل أجواءها، وإذا اقتضى الأمر تحويل الدلالات أو توليدها فإنهـا تفعل ذلك بلا مواربة.

وإذا استراحت من الفعل المنجـز قليلاً فـإنها تلتفت إلى (الأمـر) كبديل عن الإنجاز الذاتي، لكي تأمر الرجل بأن يفعل ما يتواءم مـع دلالات أحداثها، ولذا نجد عشرة أفعال جاءت بصيغة الأمر لإكمال بعض جوانب الصورة الشاملة لدلالات النص، ولكن أفعال الأمر لا

تقاس بأفعـال المضي (بنسبة ١٠ إلى ٨٦) وهذا يعني أن المرأة هنـا تعتمد على جهدها هي في تحقيق غاياتها. وهي غايات متحققة بكل تأكيد، لأن سقوط عشرة أفعال أمر لا يؤثر في ستة وثمانين فعلاً قد تم تحقيقهـا. فـالنص إذن بكـل فعله وأثـره هو نص المـرأة، وهي ـ وحدها ـ بطل القصيدة ومنتج الدلالة، بما أنها المرأة/ المعنى.

ومـا جاء في القصيـدة من أفعال أخـرى فإنه ليس ذات علاقـة جوهرية بتشكيل الدلالات الأساسية الصانعة للنموذج.

لهـذا كان عنـوان النص: خديجـة، وكانت حقيقتـه: خديجـة، وانتهى بمشهد اكتمال الحضور الفاعل للمرأة/ المعنى.

جاءت على شفة وشمس
طلعت خديجة من تفاصيل الهواء
فأشرقت
ونمت على يدها القرى
ونمى الهوى أبدا
وما كذب الهوى
كلا ولا كذبت تراتيل القرى.

هكذا (نمت) القرى بصيغة الماضي والتحقق على يدي خديجة/ الفاعلة. المنتجة. والقرى إذ تنمو فهي البديل الذي نشدته خديجـة عن المـدن اللقيطة وراحت من أجله تهيم حيث رأينـاهـا في النص وقد:

طلبت موانىء، فتشت في السفن عن وطن بديل
تعبت من البحث الطويل

تعبت من الركض الذي يمتد من فرح الأجنة
وانطلاقات الجذور
إلى انحناءات الكهول
تعبت من الوطن البخيل.

هكـذا رأيناهـا في وسط توتـرات النص وقد طلبت وطنـاً بـديـلاً وتعبت/ وتعبت/ وتعبت منه ومن طلابها إيّاه، ولكنها في الختام تصل إلى لحظة الميلاد حيث تتحول صرخـةالموؤودة إلى نبتـة تخرج من وسط ركام الرماد، بعدها جاءت/ وطلعت لا لتجد وطناً جاهزاً كبديل للمـدن اللقيطة لكن لكي يتحقق إنجـازها الفعلي على يـديها هي، وبفعلها الصادر عنها نراها وقد:

نمت على يدها القرى

نعم لقـد نمت القرى على يـديها كمـا يؤكـد النص (ومـا كـذب الهوى. . كلا ولا كذبت تراتيل القرى). لأن الفعـل هنا يقـوم على الإنجاز والبت من امرأة مارست صناعة المعنى وإنتاج الدلالة وتحويل الجماد إلى حياة. وهذا هو نموذجنا الثالث: المرأة/ المعنى.

* * *

وأخيراً نصل إلى النتيجة التي تسفر عما بدأناه من تصور تشريحي عن النماذج الثلاثة للمرأة حسب تجلياتها في ثلاثة نصوص شعرية تحمل أمثلة نمطيـة لحالات الفعـل الشعري المعـاصر، حيث رأينـا قصيدة حسين سرحان وقد تجلى فيها نموذج دلالي خالص في عربيته النمطية أسلوباً ودلالة وتصوراً، ومن ثم تولدت عنه المرأة الموؤودة، التي صار الغياب وعـدم الفعل عـلامة عليهـا في حين أنها محبـوبة

للرجل يتعلق بها ويحن إليها ولكن حنينه هذا لا ينقذها من مصير الوأد، فهي بين قطبين مصيريّين: إما الرجل وإما القبر. والرجل حين يهواها فإنه يضعها في ركن الشفقة والتخوف، ويضع (الموت) كاحتمال قائم دوماً بماهو حصانة مقدسة للمرأة من أجل صيانتها من الحياة.

وحسين سرحان في قصيدة (ذات اللّمى) جعل الموت سبباً شعرياً وأداة جمالية تولد منها نصه وبعث من خلاله صورة المرأة/ الموت في الموروث العربي، وكأنه يجسد بيت إسحاق بن خلف الذي يقول عن ابنته متمنياً موتها شفقة عليها[٥٤]:

تهوى حياتي وأهوى موتها شفقاً
والموت أكرم نزّال على الحرم

وهذا الموت (الكريم) هو ما تجسد في (ذات اللّمى) ليصنع منها نصاً شعرياً حديثاً يتلاقى فيه الإبداع الفردي مع الموروث الجمعي، حيث يكون سلطان الموروث أقوى وأبلغ فيحتل الشاعر الآتي وتنشأ حالة (الاختيار) الشعري التي يتبعها قبول الرؤية الشعرية الموروثة فتدخل التجربتان، الحالية والموروثة، في موقف (ميثاق) كما يقول (بلوم) عن (لوجة التلقي ـ Scene of Instruction)[٥٥]. ومن هنا صارت قصيدة حسين سرحان إفرازاً نموذجياً للدلالة النصوصية عن المرأة كما هي في الذهن العربي الجمعي، حيث يأتي الحب والموت معاً كمعادلين مصيريين للمرأة، ويجمع الشاعر بينهما في

---

(٥٤) ديوان الحماسة لأبي تمام ١/١٥٤.

(٥٥) عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير ٣٢٦.

نصه ليحقق بذلك اكتمال الصورة بنموذجها المصيري التام.

ويأتي غازي القصيبي بلؤلؤته السمراء مقتحماً الصورة الذهنية بصورة أخرى تقوم على مصدر إلهامي آخر يتعادل مع السابق وينافسه، ومن هذه المنافسة يتحقق للقصيبي قدر من التحرر يمكنه من (الحلول) كبديل شاعري أصيل. وبالتالي (تحضر) المرأة ويتحقق لها الخطاب المباشر، وتصبح سبباً لحياة الرجل ومصدراً لسعادته على النقيض من النموذج الذهني الذي يجعل المرأة مادة للموت ومصدراً لشقاء الرجل من حيث خوفه عليها.

ولكن حضور المرأة عند القصيبي كان حضوراً أنثوياً خالصاً إذ صارت بلا إرادة وبلا فعل، وصار الفعل حكراً على الرجل الذي حل محل (القمر) واعتلى صورة الحدث وسخر كون القصيدة لرغبته وإرادته، الأمر الذي سلب الفعل عن المرأة وجعل حضورها بلا فعل. ومن هنا سكتت الأنثى في قصيدة (أغنية في ليل استوائي) لغازي القصيبي لنجد فيها نموذج المرأة/ الحياة. ولكن هذه الحياة هي حياة الرجل وليس للأنثى منها سوى أنها المانحة لها بناءً على رغبة الرجل وطلبه. وهذه صورة نموذجية تقوم على بعد أسطوري يصنع المرأة لكي يستمد منها قوة تجعله قادراً على الأخذ منها دون أن يخضع لها أو أن يسمح لها بمساواته في الفعل.

وتأتي قصيدة (خديجة) لمحمد جبر الحربي متخلصة من شروط النموذجين السابقين لتحقق داخلها صورة مختلفة لامرأة جديدة لا تدفن تحت الرمل فتموت، ولا تمارس دور المعشوقة المدللة، ولكنها إمرأة تخترق القيد فترفضه وتحقق بذلك نصاً ذا رؤية جديدة لا تنقض

السالف ولا تلغيه ولكنها تتولى إبداعه من جديد ومن ثم تعيد لنا ابتكاره كنموذج يحتوي السالف وفي الوقت ذاته يفارق ذلك السالف وكأنه شيء لم يكن من قبل. وهذه هي (الرؤية الجديدة) كما يسميها بلوم في (لوحة التلقي). وهي المستوى السادس في درجات التداخل النصوصي.

رد الشاعر حسين سرحان

بسم الله الرحمن الرحيم

١٤٠٩/٥/٥ هـ

سيدي الأستاذ الكريم الدكتور الغذامي. . . . . **الأجلّ**

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

أشير إلى خطابكم العزيز المرفق بدراستكم لقصيدة [ذات اللّمى] وشرحكم لها، وتحليلكم لمعانيها.

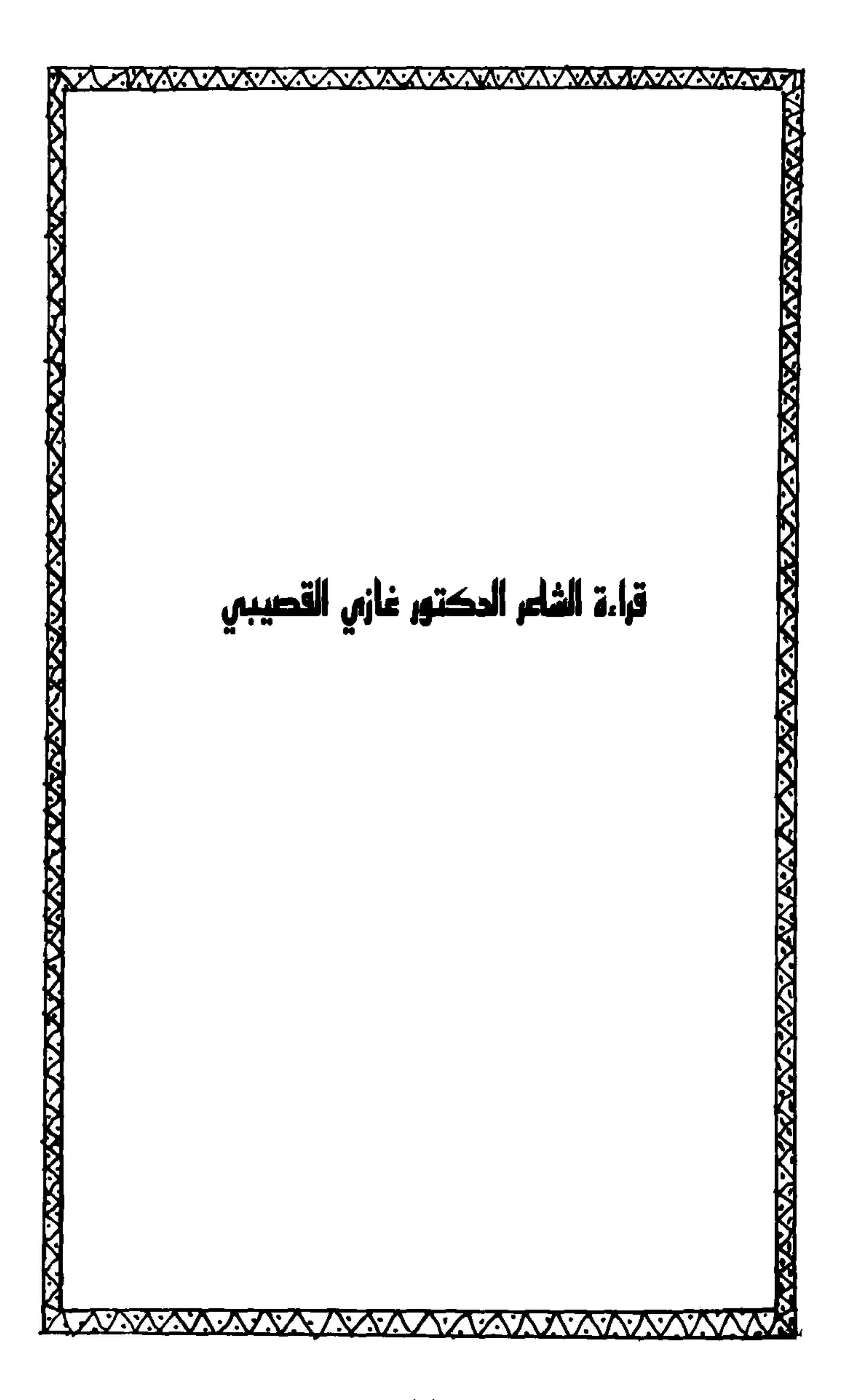
سيدي، هذه القصيدة نظمتها في واقعة حال حقيقية عندما كنت في بلاد [عسير] جنوب المملكة العربية السعودية.. في عام ١٣٦٠ هجرية.

وقد قرأت بإمعان دراستكم القيمة للقصيدة، فلا تضحك ولا تعجب إذا قلت لكم إنكم بكل رسوخ وتعمّق أضفتم إلى القصيدة صوراً ومعانيَ لم تخطر ببالي قطّ على الإطلاق.

إني أهنئكم من كل قلبي على هذه الظلال الموشية ـ من الوشي ـ والأنفاس الناعمة التي تكرمتم فأضفتموها إلى قصيدة كانت عطلاً من كل حلية.

شاكراً ذاكراً، ومثنياً على همتكم.

الداعـي
حسيـن سرحـان



قراءة الشاعر الدكتور غازي القصيبي

قراءة في قراءة في قراءة

تعليق على دراسة الدكتور عبد الله الغذامي
لقصيدة «أغنية في ليل استوائي».

بقلم: غازي عبد الرحمن القصيبي

منذ أن بدأ صاحبنا كتابة الشعر وهو يأخذ نفسه بعدم التعليق على ما يكتب عن شعره. لم يحد عن هذا المبدأ إلا مرة واحدة حين داعب صديقاً أسرف في ملاحظاته اللغوية على قصيدة ما بردّ كان أقرب إلى الفكاهة منه إلى البحث الجادّ. وصاحبنا إذ يتخذ هذا الموقف لا يصدر عن كبرياء تجعله لا يهتم برأي النقاد في شعره ولا عن تواضع يجعله يقبل كل رأي للنقاد في شعره. صاحبنا يرى أن مهمة الشاعر أن يكتب الشعر ومهمة الناقد أن ينقده. وصاحبنا يدرك تماماً، وقد أعلن هذا على الملأ مراراً، أنه لا يكاد يملك شيئاً من أسباب النقد وأدواته. بالإضافة إلى هذا وذاك، كان صاحبنا ـ ولا يزال ـ يرى في «الذوق» ـ ربما كانت «الذائقة» كلمة أفضل ـ الحكم الأول والأخير مهما حشد الناقد من مصطلحات عويصة وألفاظ علمية وطروحات أكاديمية[1]. ويرى أن كل ما يقوله ناقد ما عن «الحيدة»

---

(١) المقصود هنا «الذوق» بأوسع معاني الكلمة، بما في ذلك المؤثرات العديدة التي تشكل في مجموعها وتفاعلها نظرة الناقد إلى عمل ما، ومن أهم هذه المؤثرات «التزام» الناقد، سواء بأيديولوجية سياسية أو فكرية.

و «الموضوعية» «والتجرد» ليس سوى ستار يختفي وراءه ذوق الناقد. ومن ذا الذي يناقش أحداً في ذوقه «وللناس فيما يعشقون مذاهب»؟.

والأهم من هـذا وذاك أن صاحبنا يدرك أن الشعر، بطبيعته، يحتمل، أو يجب أن يحتمل، أكثر من دلالة. وفي اللحظة التي يتحول فيها معنى الشعر صورة جامدة واحدة تتكرر في كل ذهن بتفاصيلها يصبح الشعر نثراً. وقصة أبي نواس مع الناقد الذي فهم من شعر أبي نواس ما لم يفهمه أبو نواس نفسه[1] تكاد تتكرر مع كل شاعر وكل ناقد. والشاعر الذكي حريص على أن يحتفظ شعره بهذه القابلية لأكثر من تأويل. ومن هنا رفض المتنبي بإصرار أن يفسّر «المشكل» من شعره (ومن الغنيّ عن الذكر أنه تعمّد هذا الإشكال). وأصرّ أبو تمام على أن يفهم الناس ما يقوله بدلاً من أن يقول هو ما يفهم الناس. وأما ابن الرومي فأصرّ، على طريقته اللاذعة، أنه غير مسؤول عن تفهيم «البقر». ولا أعرف شاعراً عربياً واحداً حرص على تفسير أشعاره للناس بنفسه سوى محمد مهدي الجواهري. ومع هذا فقد جاءت الطبعة الأخيرة من أعماله الشعرية خالية من الهوامش النثرية المملة التي تضمنتها الطبعات الأولى من دواوينه. ولعله قد

---

(١) تقول الرواية إن أبا نواس مرّ بأستاذ يشرح لطلبته مطلع قصيدته الشهيرة «ألا فاسقني خمراً... وقل هي الخمر». قال الأستاذ إن الشاعر أبصر الخمر فانتشت حاسّة التبصر، وشمّها فانتشت حاسّة الشمّ، وتذوقها فانتشت حاسّة الذوق، ولمسها فانتشت حاسة اللمس، وبهذا بقيت حاسّة السمع محرومة من النشوة ـ فقال الشاعر «وقل هي الخمر!» وبهذا القول انضمت حاسة السمع إلى بقية الحواس المنتشية. وتقول الرواية إن أبا نواس ـ منتشياً بهذا التفسير ـ دخل على ناقدنا فقبل يده ورأسه وقال له «بأبي أنت وأمي! فهمت من شعري ما لم أفهم!».

أدرك أخيراً أن «التفسير الرسمي» للشعر يلبسه قميصاً من حديد يعوق حركته وسيرورته.

وقد قيل عن صاحبنا إنه من أكثر الشعراء وضوحاً في شعره. بل إن ناقداً كريماً قال مرة عنه إنه لو حاول اللجوء إلى الرمز لفشل. إلا أنّ صاحبنا في الحالات القليلة التي حاول فيها أن يستشف مدى انطباق المعنى الذي كان في ذهنه مع الفهم الذي استقرّ في ذهن قارىء ما كان يباغت بالنتيجة. ولعل أغرب ما مرّ به في هذا المجال أنه ذات يوم سأل بعض أصدقائه، وكلهم من متذوقي الشعر، عن ما فهموه من كلمات «المصباح» و «الخاتم» و «البساط» في المقطع التالي:

صديقُكِ الذي صنعتِ فرحته
منحتهِ المصباح والخاتم والبساطْ
ضيّع في ليل المطار بسمته
عاد إلى مدينة السياط
ينصب في درب الدموع خيمته[1]

وكم كانت دهشته بالغة عندما فسّر «المصباح» على أنه «شعاع الحب» أو «نور الرجاء» أو «فجر الملتقى». وفسّر «الخاتم» على أنه «القيد» أو «الارتباط الدائم» أو «نجمة السعادة» وفسّر «البساط» على أنه «العش» أو «بيت الزوجية» أو «الوطن». ولم يذكر أحد ما كان يجول بذهن صاحبنا حقيقة: «مصباح علاء الدين» و «خاتم سليمان»

---

(١) غازي عبد الرحمن القصيبي، قصيدة «وبعد أن مضيت» من ديوان معركة بلا راية في المجموعة الشعرية الكاملة، المنامة، دار المسيرة للطباعة والنشر الطبعة الأولى ١٤٠٧/١٩٨٧، ص ٣٨.

و «بساط الريح». ربما تصوّر هؤلاء أن الشاعر أكثر عمقاً من أن يتحدث عن بديهيات فولكلورية كهذه.

إن كل ناقد، بل كل قارىء، إذ يقرأ الشعر يقوم إلى حدّ ما بصياغته من جديد في ذهنه على مثاله هو ـ لا على مثال الشاعر.

وصاحبنا يجد نفسه الآن يخرج على القاعدة التي ارتضاها لنفسه، وهو خروج ينوي أن يجعله كبيضة الديك المزعومة ـ مرة في العمر. وهو يخرج على قاعدته مشدوداً بالتجربة الطريفة التي اقترحها الدكتور عبد الله الغذامي، يعقب ناقد على قصيدة، ويعقب الشاعر على الناقد، ويعقب طرف آخر على الاثنين. وهو يقوم بذلك بكثير من الشك والتردد. فإذا كان في خروجه هذا ما يخدم القارىء إذ يضيء النص وينيره بعض الشيء فالشكر كل الشكر للمقترح. وأما إذا كان خروجه سيزيد المياه عكراً فالتبعة كلها على المقترح!

الفكرة الأساسية المحورية في «أغنية في ليل استوائي» هي ان الحب كثيراً ما يجيء لا نتيجة دوافع داخلية ولكن لأن ظروف الزمان والمكان (الليل في بقعة رومانسية) تخلق وهماً بوجوده. و «شبه الحب» هذا سرعان ما يزول بزوال ظروف الزمان والمكان التي نشأ في ظلها.

وصاحبنا عالج هذه الفكرة في أكثر من قصيدة، من أكثر من ديوان.

في قطرات من ظمأ، وهو من أوائل دواوينه، قصيدة بعنوان «لا تقولي» تلعب فيها هذه الفكرة دوراً كبيراً:

لا تقولي «أنا أهواك» لأن الليل
دنيا شاعريه
ولأنّ البدر طفل
أسند الرأس على نهد الغمام
مغمضاً أضواءه... غير خيوط ذهبيه
رقصت في روض عينيك فراشات سلام
ولأنّ الصمت يغري بالعناق
ولأنّ الشوق ينمو في الظلام
فغداً نصحو مع النور...
يموت الصمت... يغشانا الكلام[1].

وتتكرر الفكرة ذاتها في قصيدة «المومياء» من ديوان **الجمّى**:

وقلت لها «السحر في البحر والليل والبدر...
في الكائنات المدمّاة بالعشق...[2]

وتبدو الفكرة ذاتها في قصيدة «شاعرة» من ديوان **العودة إلى الأماكن القديمة**:

كدت... لكن لا تقولي
رغم رقص البدر ما بين النخيل
رغم أن الليل خدن المستحيل[1]

ولنعد الآن إلى «أغنية في ليل استوائي». مفتاح القصيدة هو لسؤال

(١) المرجع السابق، ص ٢٣١.
(٢) المرجع السابق، ص ٦٧٣.
(١) المرجع السابق، ص ٧٨٧.

الذي يجيء جوابه «. . . فقولي إنه القمر». تصور الناقد أن السؤال هو «إذا سألوك من هذا الرجل» «. . . فقولي إنه [الـرجل] القمـر». ويزعم صاحبنا ـ لا بل إنه يجزم ـ أن الـذي كان بـذهنه وهـو يكتب القصيدة هذا السؤال «إذا سـألوك مـا السبب فيما حـدث بينكما من انجذاب» فقولي إنه [السبب] «القمر». هـذا الفرق الأسـاسي في فهم دلالة القمر أدى إلى كل الفروق الأخرى بين ما كان في بال الشـاعر وما انعكس على مرآة الناقد. لقد أقام الناقد بناءً شامخـاً ـ ومثيراً! ـ من الإيحاءات والإيماءات والتفسيرات منطلقاً من فرضية أن القمر هو الرجل/ الشـاعر. ولا يـدري صاحبنـا مصير هـذا البناء الشـامخ إذا زحزحت فرضية الناقد من مكانها في الزاوية.

مقصد صاحبنا أن القمر ـ قمر السماء كما نعرفه جميعاً دون رموز أو أبعاد ـ هو المسؤول عما أحسّ به هـو وما أحسّت بـه هي، القمر وبقيـة الأشيـاء التي كـونت اللوحـة الـرومـانسيـة: البحـر، ورمـل الشـاطىء، وأشجار جـوز الهند، والغـابـة الاستـوائيـة بمـوسيقـاهـا وسحرها. وكل هذه الأشياء مقصودة لـذواتها ولا تـرمز من قـريب أو بعيد إلى الشاعر، أو أي إنسان آخر، أو أي شيء آخر.

فلنعـد قراءة القصيـدة مسلحين، إن جاز التعبيـر، بهذا المفتـاح الذي انتزعناه انتزاعاً من صاحب القصيدة:

. . . فقولي إنه القمر[1]
أو البحر الذي ما انفكّ بالأمواج
والرغبات يستعر

---

(١) المرجع السابق، القصيدة بين ص.ص ٧٦٥ ـ ٧٧١.

أو الرمل الذي تلمع
في حبّاته الدّرر
لجوز الهند رائحة
كما لا يعرف الثمر
. . . فقولي إنه الشجر
وفي الغابة موسيقى
طبول تنتشي ألماً
وعرس ملؤه الكدر

هل نلجأ إلى الحيلة القديمة القديمة في تحليل الشعر ألا وهي إعادة كتابته نثراً ـ مع شيء من التفصيل؟ حسناً، ستكون النتيجة:

«قولي لمن يسألك: ـ

أتسألونني لماذا شعرت بانجذاب إليه؟ كان القمر هو السبب. ليس القمر وحده، ربما. فقد كان هناك أيضاً البحر الذي يحمل الرغبات مع أمواجه. كان هناك الرمل الذي يلمع كاللآلي. كانت هناك رائحة جوز الهند النفاذة. كان الشجر مسؤولاً بدوره عما حدث. كانت هناك الغابة. وأصوات الطبول. والعرس. كانت موسيقى الغابة بدورها جزءاً من السحر».

عبر القصيدة كلها يعزو صاحبنا تجربة «شبه الحب» إلى الليل الاستوائي وهو لا يريد للفتاة أن تحيا على وهم، ولهذا يطلب منها المرة بعد المرة أن تعلن هذه الحقيقة. لا يوجد حب حقيقي هنا، لا يوجد سوى وهم صنعه القمر. وتمضي القصيدة فتأخذ «دوافع» الحب التقليدية (الإعجاب بالمظهر، تقارب المشارب، التشابه في

الميول والعادات، الألفة الطويلة، الأهداف المشتركة) لتنفي وجودها هنا ـ كي لا يبقى في النهاية أي تفسير للانجذاب المتبادل سوى الليلة الاستوائية وقمرها:

صورة الشاعر، كما يرسمها بنفسه، تنفي عنه كل صفة يمكن أن تغري «لؤلؤة سمراء» بالإعجاب به:

أيا لؤلؤتي السمراء!
يا أجمل ما أفضى له سفر
خطرتِ فماجت «الأنداء» و «الأهواء»...
والأشذاء.. والصور
وجئت أنا
وفي أهدابي الضجر
وفي أظفاري الضجر
وفي روحي بركان
ولكن ليس ينفجر
فيا لؤلؤتي السمراء!
ما أعجب ما يأتي به القدر
أنا الأشياء تحتضر
وأنت المولد النضر

لقاء عجيب حقاً! كهل يجيء بضجره المتغلغل حتى في الأهداب والأظفار. يحمل في روحه بركاناً خامداً لا يشتعل. يحسّ تحت وطأة المعاناة أنه يحتضر. ولؤلؤة صبية فاتنة تموج لقدمها الأنداء والأهواء والأشذاء والصور. هل يمكن أن تجذب هي ـ المولد النضر ـ إليه ـ الأشياء تحتضر؟! كيف؟!.

إنه القمر!

وصاحبنا لا يحمل معه ضجره وكهولته وبراكينه الخامدة فحسب. إنه يحمل في روحه أهوالاً أعظم:

أأعتذر
عن القلب الذي مات
وحلّ محله حجر؟
عن الطهر الذي غاض
فلم تلمح له أثر؟
وقولي: كيف أعتذر؟
وهل تدرين ما الكلمات؟.
زيف كاذب أشر
تتحجّب الشهوات...
أو يستعبد البشر
... فقولي إنه القمر!

هنا إنسان فقد قلبه، الذي تحجّر. وفقد طهره، الذي نضب، وفقد الثقة في الكلمات التي كثيراً ما تستخدم للصيد، صيد النساء أو صيد الجموع. وكلما زادت التفاصيل في الصورة التي يرسمها صاحبنا لنفسه أصبح من الواضح أنه ليس البطل الحقيقي في دراما الليل الاستوائي، بل القمر.

جاء صاحبنا، إذن، بضجره العنيف، بطهره الضائع، بقلبه المتحجّر بكلماته الصامتة. جاء كهلاً يصحبه الوهم والسقم، يجرّ تاريخاً من المعاناة. ويشعر أنه لا يوجد بانتظاره سوى الموت:

أتيتك.. صحبتي الأوهام..
والأسقام... والآلام... والخور
ورائي من سنين العمر
ما ناء به العمر[1]
قرون كل ثانية
بها التاريخ يختصر
وقدامي
صحارى الموت تنتظر
فيا لؤلؤتي السمراء!
كيف يطيب لي السمر؟
وكيف أقول أشعارا
عليها يرقص السحر؟
قصيدي خيره الصمت
.. فقولي إنه القمر

يقول لنا شوقي في أكثر من قصيدة إنه كثيراً ما استخدم شعره «أحبولة» لصيد حسناء. ولعل أشهر ما جاء عن نرجسيته في هذا المجال:

جاذبتني ثوبي العصي.. وقالت
«أنتم الناس.. أيها الشعراء!»

وعلى العكس تماماً، نجد صاحبنا يرفض أن يقول شعراً أمام فتاته،

---

(١) عندما كتب صاحبنا القصيدة كان متردداً بين كلمتي «ناء» و «يعيا». وقد ظهرت «يعيا» في البداية. ثم تحولت إلى «ناء». قد يعني هذا شيئاً وقد لا يعني!.

لا يريد استخدام هذه «الأحبولة» الشوقية. لا يريد أن تقول غداً إنها سحرت بقصيدة. لا يريد أن يذكر أي سبب سوى السبب الحقيقي الوحيد:

ـ . . إنه القمر!

لا تشير القصيدة من قريب أو بعيد إلى بواعث المعاناة الحادة التي تتحدث عنها. فعلى من يرغب أن يضع يده على هذه البواعث أن يبحث عنها في مكان آخر (وهذه مبادرة «غير بنيوية» على الأرجح!). ومن حسن الحظ، أو سوئه!، أن صاحبنا فتح لنا نافذة صغيرة على أعماقه نستطيع إذ نطل منها أن نتعرف على «خلفية» المعاناة ـ وبالتالي «خلفية» القصيدة موضع البحث.

يقول صاحبنا:

. . . وجدت نفسي في نهاية الثلاثينات [من العمر] ضحية شعور ملّح بتسرب الشباب بكل ما يتضمنه هذا الشعور من حسرة على الماضي وخوف من المستقبل. بل إنني بدأت، فجأة، أتذوق شعار البكاء على الشباب في تراثنا الشعري . . .[1].

وفي معرض التعليق على ديوان العودة إلى الأماكن القديمة الذي يضم بين قصائده «أغنية في ليل استوائي»، يضيف صاحبنا أن «تجربته الأربعينية» بلغت في قصائد هذا الديوان «أوجها ونضجها»[2]. ويشير إلى تسلل هذه التجربة ـ أو شبحها ـ حتى إلى

---

(١) غازي عبد الرحمن القصيبي، سيرة شعرية، جدة، تهامة، الطبعة الثانية ١٤٠٨ ـ ١٩٨٨، ص ١١٦٠.

(٢) المرجع السابق، ص ١٣٣.

قصائد الحب. ويتحدث عن القصيدة التي بين يدينا بالذات:

.. وفي «أغنية في ليل استوائي» هناك مفارقة واضحة بين حب الحبيبة وكهولة الشاعر:

فيا لؤلؤتي السمراء!.
ما أعجب ما يأتي به القدر
أنا الأشياء تحتضر
وأنت المولد النضر[٣]

«أزمة منتصف العمر»، بكل خصائصها المعروفة التي تكاد القصيدة تصفها واحدة واحدة، كانت سبباً من أسباب المعاناة.

ويكشف صاحبنا عن سبب ثانٍ للمعاناة في معرض حديثه عن ألم جديد يبدو في عدد من قصائد العودة إلى الأماكن القديمة:

ولعل بالإمكان أن نرجع الألم الجديد هذا إلى تجربتي القصيرة المثيرة وزيراً للصحة.... كنت أزور المستشفيات بصفة شبه يومية، وأعود، في كل مرة، محمّلاً بزاد من الدموع والآهات. ولعل أقسى مشهد كان مشهد الشباب المصابين بالشلل في حوادث السيارات.

كثيراً ما كنت أخرج من العنبر قبل الطواف بجميع الأسرّة حتى لا أبكي عليهم أمامهم... كما كانت زيارة المرضى في المستشفيات النفسية بدورها من التجارب

---

(٣) المرجع السابق، ص ١٣٥.

القاسية المريرة التي كانت كثيراً ما تنتهي بي في ليلة من الأرق المتواصل حتى الصباح[1].

ويضيف:

وإذا نظرت الآن إلى تلك الفترة أمكنني القول، دون أي مبالغة، إنني لا أعرف في حياتي كلها فترة مملوءة بالمعاناة اليومية الحادة كتلك الفترة.

ودون أن أشعر، وقتها، تسللت تلك التجربة الحزينة إلى كل القصائد التي كتبتها في تلك الشهور، حتى قصائد الفرحة بالحب. في قصيدة «أغنية في ليل استوائي» تطفو كلمة الأسقام مباشرة من العقل اللاواعي...[2].

عجيب أمر هذا العقل اللاواعي! يمتص الحزن من عنابر المستشفيات ويتمثله بصمت في ظلام النفس، ليتحول في النهاية شعراً عن ليلة استوائية، عجيب أمره ـ وما أقل ما نعرفه عن شؤونه وشجونه. وما أعجزنا عن فهمه، وفهم ما يأتي به.

ولنعد الآن إلى قصيدتنا!.

بعد أن أوضح صاحبنا لفتاته أنه لا يوجد ما يبرّر أن تحبه يؤكد لها أنها لن تراه مرة أخرى. فهو من بلاد نائية جرداء. يعيش حياة عاصفة. ويقول لها ـ أو يكاد ـ إنّ قضيته ليست امرأة ولكنها الملحمة

---

(١) المرجع السابق، ص ١٣٦.

(٢) المرجع السابق، ص ١٣٧.

الإنسانية الكبرى. ويطلب منها أن تبقى حيث هي. وتعزو كل شيء إلى القمر: وجوده في مهرجان الليل مع القمر، وغيابه في الصباح بعد أن ذوى القمر مع مهرجان الليل:

أنا؟!

لا تسألي عني

بلادي حيث لا مطر

شراعي الموعد الخطر

وبحري الجمر والشرر

وأيامي معاناة

على الخلجان... والإنسان. .والأوزان تنتشر[1]

وحسبك هذه الأنغام.. والأنسام..

والأحلام.. لا تبقي ولا تذر

... فقولي إنه القمر

غداً؟! لا تذكريه!

غداً تنادي زورقي الجزر

ويذوي مهرجان الليل..

لا طيب ولا زهر

... فقولي إنه القمر

ثمة مصادفة، لا تتكرر كثيراً عند الشعراء، فيما يخص هذه القصيدة. لقد كتب صاحبنا عن الليلة الاستوائية ذاتها قطعة نثرية.

---

(١) لو تحولت العبارات الشعرية نثراً لاتضح أن المعاناة المنتشرة على الخلجان هي هموم الوطن، والمعاناة المنتشرة على الإنسان هي قضايا البشرية ومآسيها والمعاناة المنتشرة على الأوزان هي الشعر وعذاباته.

وبوسع القطعة النثرية أن تسكب المزيد من الضوء على أختها الشعرية:

كانت السماء زرقاء
وفي ثوان
تحولت قانية كالأرجوان
واشتعل الليل بلا إنذار

* * *

الشاطىء يمتدّ ويمتدّ ويمتدّ
غابة من اللؤلؤ المنثور
والشباك تستريح من عناء النهار
والصيادون يغنون أغنية حزينة
ويصفقون

* * *

وأقبلت فجأة
أيتها اللؤلؤة السوداء
وصمت كل شيء
سوى خفقات قلبي
وأصداء الطبول الخافتة
قادمة من عرس في القرية

* * *

يا بنت الغابة الاستوائية!
هل تسمحين لهذا الغريب

أن يترك بين يديك
قصيدة مكتوبة بلغة غريبة
عن عينيك
وأن يأخذ معه
لتضيء ليالي الوحدة
أقمار عينيك؟[1]

ترى هل كانت القصيدة المكتوبة بلغة غريبة هي - بعينها - «أغنية في ليل استوائي»؟ يحسب صاحبنا أن القمر سيرد بالإيجاب!.

وبعد:

لقد سلّم صاحبنا بأن كل ناقد، بل كل قارىء، إذ يقرأ الشعر يقوم إلى حدّ ما بصياغته من جديد في ذهنه. ولم يخب الظن في الدكتور عبد الله الغذامي فقد صاغ القصيدة - بالفعل - من جديد وذهب في ذلك إلى أبعد الحدود. خيل لصاحبنا أكثر من مرة وهو يقرأ الدراسة أن الناقد كان يتحدث عن قصيدة أخرى لشاعر آخر!.

والسبب بسيط. فالأبعاد كانت مرتسمة في مخيلة الناقد لا في سماء القصيدة نفسها ولا في ذهن كاتبها. وإلاّ فلماذا يتحول القمر، هذا الجرم السمائي المعروف، إلى رمز الرجل/ الشاعر؟ ولماذا يتحول رمل الشاطيء المتفجر باللآلىء النابضة بالحياة إلى «قبر»؟ ولماذا تتحول «اللؤلؤة السمراء» من وصف لامرأة حسناء - هي في

---

(1) غازي عبد الرحمن القصيبي «ذات مساء في سري لانكا» ١٠٠ ورقة ورد، جدة، تهامة الطبعة الأولى ١٤٠٦ - ١٩٨٦، ص.ص ١٩١ - ١٩٢.

الوقت نفسه سمراء داكنة السمرة ـ إلى رغبة في سلب المرأة من أي لمعان أو بريق[٢] ؟ وهل يمكن، وهذا أسلوب الناقد، أن نعزو النتائج التي يصل إليها إلى القصيدة؟ يشك صاحبنا في ذلك كثيراً!.

ثمة كلمة أخيرة.

لقد فتحت دراسة الدكتور الغذامي من الآفاق ما لا يفتحه الكثير من الدراسات التقليدية. وأتت بأسئلة مثيرة ـ وأجوبة مثيرة ـ حتى أصبحت بالمغامرة الفكرية أشبه منها بالمقاربة النقدية. ولعل هذا هو ما يغفر لها أن الأسئلة كانت أسئلة الناقد. والأجوبة كانت أجوبة الناقد. فرضها فرضاً على النص المغلوب على أمره. الدراسة لا تبرّر ـ كائناً ما كان المنطلق أو المعيار ـ الزعم بأن المرأة تبدو موتاً في الشعر الكلاسيكي وحياة جانبية في الشعر الرومانسي، وحياة كاملة في الشعر «الحداثي»، والتعبير للدكتور الغذامي. لقد اختار الناقد قصيدة رثاء من الشعر الكلاسيكي ـ وكيف لا تبدو المرأة موتاً في شعر يرثيها؟! واختار من الشعر الرومانسي قصيدة لا تلعب المرأة فيها الدور الأساسي، وكيف لا تبدو المرأة وجوداً هامشياً في تجربة ليس لها فيها سوى وجود هامشي؟! واختار من الشعر الحداثي قصيدة

---

(٢) قال الناقد عن اللؤلؤة وتداعياتها في التراث كلاماً كثيراً جميلاً ولكنه لم يضع يده على «مربط الفرس». فقد قال: «والسمرة هنا ليست صفة للتمييز بين لؤلؤة سمراء وأخرى غير سمراء»، ويزعم صاحبنا أن السمرة هنا ليست سوى هذه الصفة التي استبعدها الناقد. والمقارنة بين «اللؤلؤة السمراء» و «لؤلؤة الأعشى» ممتعة وشائقة. إلا أن صاحبنا لا يذكر أنه قرأ أبيات الأعشى. فإن دل أي تشابه في الأفكار على شيء فقد يدل على أن عالم النفس السويسري الأشهر «يانج» عندما تحدث عن «لا وعي جماعي» ينتظم حضارة بأكملها لم يكن ـ كما ذهب أستاذه «فرويد» ـ من الواهمين.

محورها الأوحد المرأة، وكيف لا تبدو المرأة بداية ونهاية في قصيدة ليس فيها سواها؟ وماذا كان سيحدث لفرضيات الناقد لو أنه اختار قصيدة حبّ من الشعر الكلاسيكي وقصيدة رثاء من الشعر «الحداثي»؟!.

لا يخلّ من المجهود الذي بذل في الدراسة ولا من قيمتها أن يقال إنها دراسة عن ثلاث نسوة في ثلاث قصائد لشعراء ثلاثة ـ وليست عن النساء كلهن ـ ولا عن القصائد كلها ـ ولا عن الشعراء كلهم.

غازي عبد الرحمن القصيبي



قراءة الشاعر محمد جبر الحربي

مقدّمة

«لمـاذا يعذّب هـذا الحديث. . القصيـدة

لماذا يكبّل هذا الجناح الحمامة

لماذا الرجولة كابوسها في الطفولة

لماذا الطفولة يأوي إليها الضمير

لماذا يشرّدنا الشعر نحن الذين نجمّع شمل

الطفولة

لمــاذا، أنـاي القــديم، يصيــح عليــك

«لماذا» .

عبد الرحمن طهمازي

أدخلني الدكتور الناقد عبد الله الغذامي حقل ألغام ـ وأنا الحربيّ الـذي لم يدخـل حربـاً ـ وقال لي اعبـر. وأحضـر لي البحـر ـ وأنـا الصحراوي الذي يكتفي من مهابة البحر بالتأمل ـ وقـال لي : أبحر. وأعاد لي ـ وأنا الهارب من التاريخ ـ سيرة الساعد والرماية، وهربت، وعـاد إليّ وقال يـا محمد: اكتب، وها أنذا أحـاول أن أعبـر الحقـل

بالألف، والبحر بالنون لأصل إلى مالم أكن مهيأ له: الحديث لا عن التعب بل عن تعب مضاعف: تعب الشعر، وتعب النقد. وما دام ذلك كذلك فلأسجل في البدء اعتقادي بأن الشاعر «ناقد» بالضرورة، والعكس ليس بصحيح، فليس، بالضرورة، أن يكون الناقد شاعراً.

وقد وضعت كلمة «ناقد» بين مزدوجين لأن ممارسة الشاعر للنقد إنما تتم عبر النص الذي يقدمه. لا عبر التنظير له، مع أننا قد نجد شعراء يمارسون التنظير النقدي، ومنهم أصحاب مدارس متميزة، ولعل من أكثرهم حضوراً في هذا المجال «أدونيس».

من هنا تبدو الصعوبة التي سأخوض فيها لأني من الفئة الأولى، بالإضافة إلى أنني طالما تبرّمت من النقد والنقاد، مع استثناءات قليلة. فهذا ناقد أكاديمي بعيد عن الحركة، وذاك قريب من الحركة بعيد عن الواقع. وقد كنت غالباً ما أحسّ بأن الإبداع يسير في اتجاه، وأن النقد يسير في اتجاه معاكس.. خطان متوازيان.

وأن النقاد بعيدون جداً عن النصوص التي يتعاملون معها، حتى إنني قلت في حديث صحفي (عكاظ، ع ٧٧٤٩ بتاريخ ٢١/٩/١٩٨٧ م) قلت شاكياً من ظلم النقد: «أنا دائماً مع النقد المبنيّ على متابعة وتعب لا يقل عن تعب القصيدة».. و«إن كثيراً من النقاد لا يراعون خصوصيتنا وواقعنا.. وتجربتنا سواء أكانوا يتحدثون عن موت المؤلف، أو عن الصراع الطبقي، أم كانوا يتحدثون عبر توفيقية ما... قلة هم المقنعون».

وبالإضافة إلى أن الغذامي رمى بقفازه، على طريقة النبلاء، وطلب مني أن أقف ضده، فإنه اختار لي نصاً يجبرني على الحديث عن

نفسي بشكل مضاعف بحيث تصبح (الأنا) أضخم من هذا الجسد الصغير. فالنص هو «خديجة»، وقد عانيت الكثير من سوء الفهم من حديثي عن خديجة الشاعرة و «الإنسانة».

فكيف يريد لي الغذامي أن أقف أمام ثلاثة: هو، وشعري، ومن أحب؟!.

بالتأكيد، أعرف أنني لن أستطيع الاعتذار له. ولكنني، وبكل تأكيد، أستطيع الاعتذار للسطر عن الميلان!!.

فليكن إذن كما يريد.. وليذهب العالم إلى حيث يريد، بهذا الصدد على الأقل.

عن الموضوع

يختار الناقد موضوعاً غاية في الأهمية هو موضوع «المرأة في الفعل الشعري المعاصر» ويختار نماذجه الشعرية من مجتمعه «المملكة العربية السعودية» لا من مجتمعه العربي الكبير، ثم هو يتدرج في اختيار هذه النماذج بما يخدم هدفه، أو النقطة الأبعد التي يريد أن يصل إليها وأن يوصلها. ومن هذا الاختيار والتدرج يمكننا أن نتلمس «الخطاب المسكوت عنه»ـعلى حدّ تعبير «الجابري»ـفي دراسة الغذامي.

كان بإمكان الغذامي اختيار نماذج أخرى أقرب إليه ـ إلى حداثته ـ كمحمد حسن عوّاد بدلاً من حسين سرحان، ومحمد العلي (مثلاً) بدلاً من غازي القصيبي.

ولكن الفكر الذكي الذي كان وراء الدراسة، وتلك الجذوة التي لا

تخبو، ويعرفها كل من تعامل معه وقابله، قاداه نحو ضرب عصفورين بحجر واحد:

الدفاع عن قضية المرأة، والدفاع عن قضية الحداثة التي يتبناها، والتي تحارب بضراوة، ويحارب هو كأحد ـ عرابيها ـ على حدّ تعبير خصومه.

كما كان بإمكان الغذامي أن يأخذ نماذجه كلها من «الموجة الحديثة» التي يتفاعل معها كالثبيتي والصيخان والعمري وغير هذه الأسماء كثير. ولكنه كأنما كان يسعى إلى توصيل رسالة إلى من يهمهم الأمر عبر اللغة التي يجيدونها، أو بالأصح، عبر النماذج التي يجلّونها.

ولذلك يقول الغذامي عن اختياره: «ولقد اخترت لذلك أمثلة أراها ذات مدلول نمطي. فأولها هو نص لشاعر خالص العربية لغة وحساً، والثاني نص رومانسي يحمل مفارقة جذرية عن سالفه، أما الثالث فهو نص حديث (حداثي) يفتح أفقاً جديداً لنفسه ولما يفضي إليه من دلالات».

فلدينا هنا شاعر «خالص العربية»: تقليدي.

وشاعر رومانسي. وشاعر حديث.

وكلمة حديث قد تكفي هنا، ولكن الغذامي يضيف إليها كلمة (حداثي) ليؤكد على موقفه من أنهما تحملان نفس المعنى لديه، وذلك ما لا يتفق معه فيه خصومه (خصوم) الحداثة هنا. حيث يرون أن كلمة «حداثي» تحيل على ارتباط أيديولوجي، بينما يمكن «أسلمة» كلمة «حديث».

وفي ظروف غير هذه التي تمرّ بها ساحتنا، كان يمكن للناقد ـ وهو

قادر ـ أن يُغني دراسته، وأن يوسعها، ويعمقها باتجاه الموضوع الأساس «المرأة في الفعل الشعري المعاصر» دون أن تسرق بعض جهده المؤثرات الخارجية ـ وقد تكون أساسية له ولنا في هذه المرحلة ـ: دفاعه عن الحداثة (وهو ما أحبّ أن أسميه دفاعاً عن الإبداع والحياة بشكل عام)، وقد كانت الحرب في أشدها بينه وبين خصومه عندما قدم هذه الدراسة. . ثم هنالك الرغبة الملحة لديه في إعطاء صورة حقيقية للواقع الثقافي في المملكة، وهوواقع ما تزال صورته مشوهة. . . أو مشوشة كثيراً في العالم العربي.

عن النص:

يمكننا أن نلاحظ أن الناقد يتوصل عبر دراسته إلى أن النظرة إلى المرأة قد تطورت مع تطور مراحل الشعر في المملكة العربية السعودية. فهي (المرأة الموت) في نص حسين سرحان التقليدي، وهذا معناه: «الغياب الكامل للمرأة المعنى»، «حيث نجد المرأة فيه موؤودة وغائبة عن الخطاب مثلما هي غائبة في جوهرها المعنوي، ويقتصر حضورها على الوجه الحسّي. .».

وهي (المرأة/ الحياة) في نص غازي القصيبي الرومانسي حيث المرأة حاضرة لا غائبة «ولكن حضور المرأة عند القصيبي كان حضوراً أنثوياً خالصاً إذ صارت بلا إرادة وبلا فعل، وصار الفعل حكراً على الرجل وحده الذي حلّ محل (القمر) واعتلى صورة الحدث، وسخّر كون القصيدة لرغبته وإرادته، الأمر الذي سلب الفعل عن المرأة وجعل حضورها بلا فعل».

ثم هي (المرأة/ المعنى) لدى الشاعر الحديث: «المرأة/ النموذج

التي تمضي داخل الفعل وتحدث غايتها وتجري حدثها. . .». . . «امرأة جديدة لا تدفن تحت الرمل فتموت، ولا تمارس دور المعشوقة المدللة، ولكنها امرأة تخترق القيد فترفضه وتحقق بذلك نصاً ذا رؤية جديدة لا تنقض السالف ولا تلغيه، ولكنها تتولى إبداعه من جديد ومن ثمّ تعيد لنا ابتكاره كنموذج يحتوي السالف وفي الوقت ذاته يفارق ذلك السالف وكأنه شيء لم يكن من قبل. وهذه هي (الرؤية الجديدة). . . .».

وهنا عليّ أن أسجّل توافقي مع الناقد، بل عليّ أن أصرّح ببهجة قادتني إلى استعادة النص كما عشته، وقد كنت كتبته على مدى عام كامل (١٩٨٣ م) واحتفظت به خائفاً لأنه يمثل منعطفاً جديداً إلى أن قرأته لاحقاً في مهرجان الأمة الشعري الأول للشباب (١٩٨٤ م) ببغداد.

كما استعدت تلك الفترة الجميلة والمهمة والمتعبة في حياتي وتجربتي الشعرية، الفترة المليئة بالأسئلة والبحث والرغبة في الانعتاق من سلطة الإرث، ولكن كما يقف الابن أمام أبيه:

ـ أبي، الآن أنا رجل وأريد أن أقود حياتي.

والفرق أننا لم نكن نقول ذلك لآبائنا، أو كنا نقوله. . ولا أحد.

ولعل الصمت قد علّمنا حديثاً عالياً وجميلاً. .

لا شك أنك تحب أبويك ـ ها هي سلطة اللغة مرة أخرى، فأمك وأبوك المعنيان ـ وستظل تحمل جيناتهما، وتنقلها. ولكنك لا يمكن أن تكون إيّاهما، وإلاّ لوقفت الحياة، وتكرّر النسخ. وهنا، وفي حالة الإبداع، لا بدّ من الاكتفاء بالأصل عن الصورة. ولذلك نرى أن

الناسخين لا يشكلون أي أثر فعّال في مسيرة الإبداع/ الحياة. لأنهم ينقلون صوراً مكرورة لأزمان سبقت زمنهم، وهم بالتالي لا يتركون أثراً يذكر، ولا يفعلون في الحياة لأنهم ردود فعل لرجع صدى. .

وإذا ما انعتق بعضهم فإن أقصى ما يصلون إليه اختيار نموذج سائد لنصوصهم، أو توهمه، أو تكييفه ليتمشى مع المثل التي رسمت بدءاً في أذهانهم وتقبّلوها. وهنا لا تحدث أية إضافة، وإنما نجد أنفسنا مع خلل مماثل، ولكنه يتخذ شكلاً جديداً يسعى للكثير من التزيين والتجميل، أو لنقل التعديل للنموذج السابق، لأن أصحابه انقادوا للحدّ الذي أجبرهم على تعطيل الفعل بطريقة أو بأخرى وإن كان على حساب قناعاتهم. . أو ما يمكن أن يكتشفوه في الطريق ولكنهم يغمضون أعينهم عنه.

يقول الغذامي: «هكذا تبتدرنا القصيدة (خديجة) مفارقة للنموذجين السابقين إذ نجد المرأة هنا عياناً بياناً، فهي خديجة باسمها وذاتها». وهذا صحيح. فقد أحببت خديجة، خديجة/ الفعل، أو خديجة/ المعنى كما يستنتج الناقد. وكنت أرى أن مفتاح الحل لأزماتنا هو في وجود المرأة/ الفعل، والتعليم والإعلام الفاعل.

وخديجة معلمة، وهو ما يتضح من النص. . ولكن اللوح أسود. . وقد أطلقت خديجة صرختها في قصيدتها المعروفة «لم نكن في مكان»، صرخة المرأة/ الفعل في زمن الصحارى. هذا النموذج الفاعل هو الذي يخلق الحياة أو يقلب ركودها، ويخلق الشعر. ومن هنا نبتت القصيدة دون استحياء لتوصل ثمرها العالي لكل الناس من أجل الناس.

والغذامي يتكىء على الفعل «طلع» في نقده: «فحضورها ليس مجرد حضور بأن تأتي، ولكن ذلك يعقبه طلوع. ولا يفوتنا هنا ما لفعل (طلع) من علاقة عضوية بخروج المرأة خاصة من خبائها». . «ومادة طلع على هذا تصبح ذات دلالة نموذجية عريقة من حيث ارتباطها بالمرأة وانطلاقها إلى فضاء الفعل والحياة». ثم يتابع «حركاتها الأفعال» بحيث «لو مضينا في رصد أفعالها لصنعنا معجماً من الأفعال يملأ علينا نصف هذا البحث».

نعم، فخديجة نموذج فاعل في صحراء ساكنة، وهو ضدّ الموت والوأد لا بتوهّم الأفعال واصطناعها عبر المخيّلة، بل عبر الفعل. ثمة فعل، وثمة إنجاز. . وثمة حلم رغم كل شيء. ولكنه حلم امتلك أدواته على أرض الواقع وبدأ فعلاً بالإنجاز. ولا يهم بعد ذلك ما سيواجهه من مصاعب ومعوقات تصل إلى حدّ الحرب، لأن هنالك طاقة هائلة من الحب تسيّره وترعاه.

وذلك ما يصل إليه الغذامي: «نعم لقد نمت القرى على يديها (وما كذب الهوى كلا ولا كذبت تراتيل القرى) لأن الفعل هنا يقوم على الإنجاز والبت من امرأة مارست صناعة المعنى وإنتاج الدلالة وتحويل الجماد إلى حياة». ومثل هذا النموذج الفاعل الذي يقلب الصحراء، ويتحرر من الوأد ويحرر الأطفال من رجس التاريخ يحتاج إلى شاعر يقلب اللغة ويحررها من معجميتها، وما اقترف باسمها من آثام.

ومن هنا تنطلق «فتاة الليل» الحرة مغايرة للعادي، مزيلة ما لبس الجملة من صدأ وصديد: «فهي (فتاة الليل) وفي ذلك مفارقة شجاعة حيث إن فتاة الليل في العرف العام تشير إلى معنى مستقبح».

وفتاة الليل تطلع من صبح الهواء، وفي ذلك «مفارقة طريفة» لأن «الليل الحقيقي هو المشتمل على النهار والحاوي له». . «ولكن ليل القصيدة يفارق ذلك الليل ويختلف عنه، لأنه ليل يأتي من الصبح».

«ومن هنا فإن (فتاة الليل) ليست ما كنا نعهد قبل مداهمة النص إيّانا، ولكنها صفة جديدة تتقمص مكوناتها المعنوية من تطور جمال النص».

وهذا بالفعل ما تعمدته القصيدة من بدئها. لقد أرادت أن تكون شجاعة فتسمي الأشياء بأسمائها لأن الشاعر لم يعد ذلك البطل الأسطوري المنقذ، المتعالي، الوسيم الذي تتساقط النساء على قدميه «فيفصل عباءته من جلودهن، ويبني أهراماً من نهودهن» كما في الحالة النزارية.

الشاعر هنا يعي أنه إنسان بحاجة إلى المرأة/ الأرض ليقف على قدميه، وليحقق الرسالة التي اختطّها، وهو يعي مكامن ضعفه، كما يعي أن مكمن قوته (الحل) في التكامل المبني لا على الاستلاب بل على الاتحاد والتفرد، المحاط بهالة من الحب. . المشكل للحب. . وهو لا يخجل من البوح بكل ما يعتمل في صدره لأنه لا يسعى إلى تجميل صورته، بل يعيش واقعه وينقله دون أن يفقد خيط الإبداع وجذوته.

لقد وجد الشاعر «صانعة المعاني»، المرأة/ الفعل، والمرأة/ المعنى والمرأة/ الحل: «مثال المرأة/ المنتجة في مقابل المرأة/ المستهلكة» واتخذ قراره:

«وطلبت منها أن نكون
أبقيت في يدها يدي»

وهكذا، وكما رأى الناقد: «يتحد الرجل بالمرأة وينضوي تحت رايتها ليندمج فيها وفي فعلها، وهذه مفارقة نموذجية تصبح معها القوة للمرأة ويصبح التأثير لها ومنها. .».

وما يؤكد مقولة الناقد هو تحقق هذا الطلب للشاعر إذ يتحد الرجل بالمرأة فعلاً، وفي الحياة، لا في المخيلة، وهو ما نلمسه في نص لاحق للشاعر «المفردات»:

مُرّة أيقظتني
مُرّة حلوة علمتني محاكاتها
فاستحلت على يدها معها واحداً
حلوة مرّة
دثّرتني إذا الليل جنّ ولا أحد في الصدى. .

يقول الغذامي إن خديجة «امرأة الفعل والإنجاز والبت مع التفرد فيما تفعل معتمدة على تصورها للعالم من حولها، وهي حينما تصل إلى ذلك التصور فإنها تحقق شروطه بنفسها وتحدث غاياتها فيه ومنه. إنها إمرأة حديدية تصنع ظروفها وتشكل أجواءها، وإذا ما اقتضى الأمر تحويل الدلالات أو توليدها فإنها تفعل ذلك بلا مواربة».

والمرأة/ الفعل، أو المرأة الحديدية، هي الرمز الذي أردت أن أكرسه بعيداً عما اعتاده الشعر الحديث من استعادة رموز سابقة نرى فيها الحضور الطاغي للرموز الإغريقية مع فورة الشعر الحديث في بدايته، كما لدى الشعراء الرواد وبشكل واضح لدى السياب، إلى أن تحول الشعر الحديث إلى استعادة الرموز العربية ـ الإسلامية منذ أواخر الستينات كما يظهر ذلك جلياً لدى الشاعر أمل دنقل (يمكن أن

نطلع في ذلك على دراسة متميزة للدكتور خالد الكركي : الرموز الجاهلية في الشعر العربي الحديث ـ مجلة دراسات (الجامعة الأردنية) الملجد الثالث عشر ـ العدد الرابع ـ نيسان ١٩٨٦ م).

أي بمعنى أن علينا ـ بالإضافة إلى ما سبق ـ خلق رموزنا الخاصة بنا المرتبطة أكثر بواقعنا وحياتنا، وإيجاد نماذج معاصرة فاعلة تتحول بدورها إلى رموز في الطريق الطويل. وقد استفدت في ذلك من تجارب مجموعة من الشعراء والنماذج «كالأخضر بن يوسف» لدى سعدي يوسف مثلاً.

وإذا كنت لم أستطع أن أخدم هذا النموذج الرمز في قصيدة «خديجة» كما كان في تصوري، فإن ذلك قد يعود إلى النص. وكما قلت بداية تحول في الطريق العصب، ولكنه ظلّ كذلك ملازماً لي في أعمالي اللاحقة.

إن لخديجة حضوراً دائماً وفعالاً، وهي في تحليل الغذامي تحقق داخلها صورة مختلفة لامرأة جديدة لا تدفن تحت الرمل فتموت، ولا تمارس دور المعشوقة المدللة، ولكنها إمرأة تخترق القيد فترفضه..».

تلك هي خديجة.. القصيدة، وذلك هو ما أردت وأصررت عليه: المرأة/ الأرض، المرأة/ الوطن. أو كما تقول الدراسة المرأة/ المعنى التي تشكل معالم الوطن.. والعشق الأول.

استنتاج:

وأخيراً يمكنني أن أقول إن الناقد الذي يأخذ «بموت المؤلف» ويستقرىء النص قد أدهشني كثيراً في هذه الدراسة، إذ وجدت

أنني أتفق معه في كل ما ذهب إليه، أو أن ما ذهب إليه يتفق مع ما كنت أرمي إليه، ولا سيّما فيما يتعلق بقصيدة خديجة، وأن هذه الدهشة أبهجتني وأعادت لي الثقة في النقد، أو لنقل عززتها حتى لا أكرر قسوتي، ولمعرفتي بالصعوبات التي يواجهها الناقد المحلّي إذ يجد نفسه في أحيان كثيرة مكبلاً بقيود كثيرة تمنعه من التعامل مع النص، أو تجعله يدور حوله دورة أطول، كالدورة التي قد تكون شطت بي بعيداً لأصل إلى ما يمكن أن يفيد. . أو على الأقل إلى نقطة النهاية.

ولكن ما الذي أفعل؟.

أنا أحب الطيران، والغذامي يريد أن يعلمني السباحة والغوص أو هو معتقد خطأ أنني أجيدهما، ولذلك قرر أن يقذف بي دون خوف، فعذراً للناقد والقارىء بدءاً وانتهاءً.

نقطة أخيرة ينبغي عليّ أن أسلجها وهي أن الغذامي صاحب قضية يجتهد كثيراً في سبيلها، وذلك ما يظهر جلياً في هذه الدراسة التي قدمت الغذامي في بعده الأسمى مع المرأة. . ومع الإبداع، ومع الإنسان في أجمل صوره الحرة الفاعلة. وهو في كل ذلك مع الوطن كما نشتهيه عالياً وفاعلاً.

والغذامي لا يصل إلى ذلك من برجه العاجي، ولكنه يلتقط خاماته من عذابات الإنسان وتوقه، ليرسم اللوحة الأجمل.

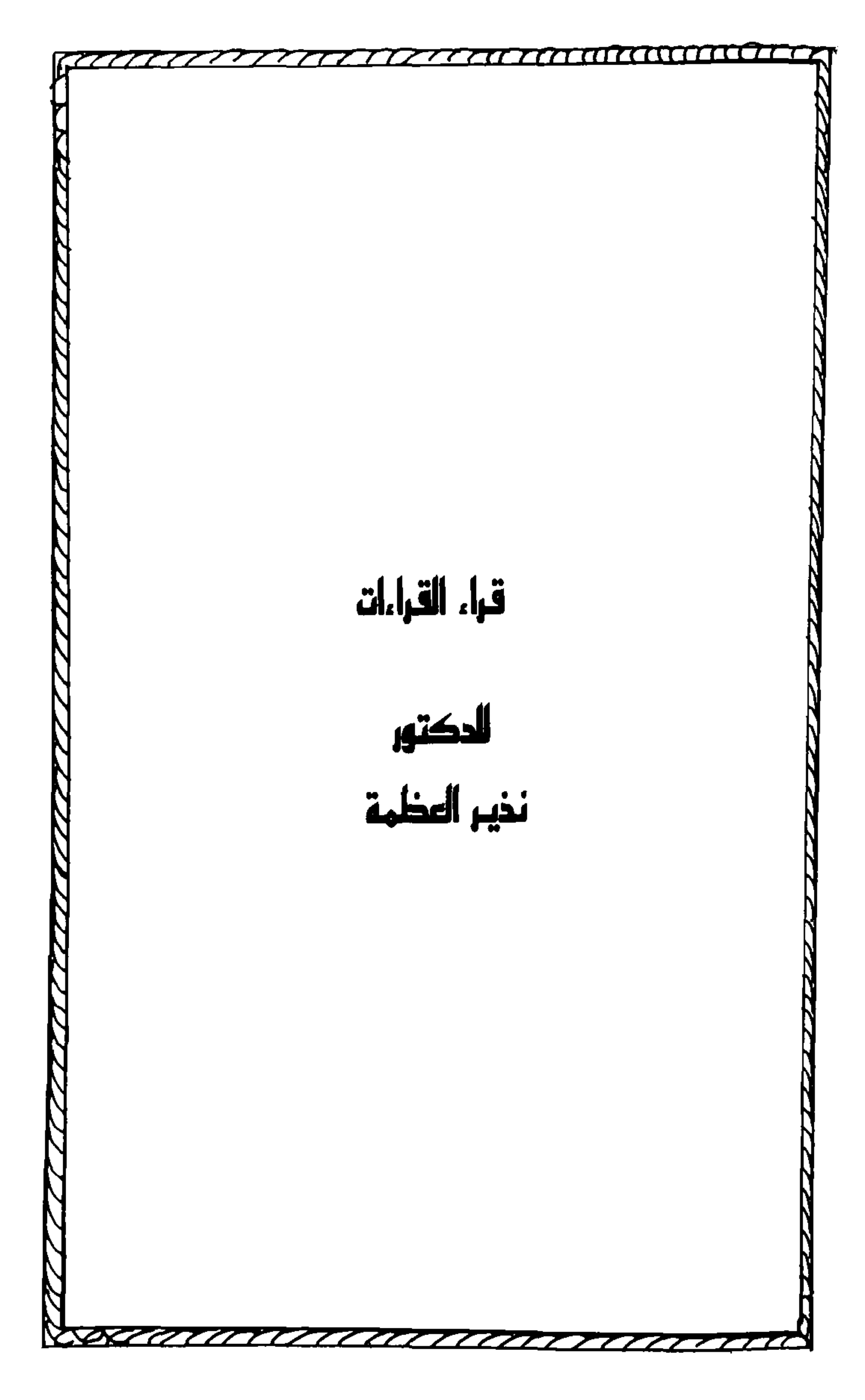
هل أنا منحاز إلى الغذامي؟!.

نعم، أقولها وبملء الفم، وقد كنت دائماً كذلك، ولكنني والله

يعلم حاولت أن أقول ما أؤمن به، وما أوحت إليّ به هذه الدراسة دون انحياز.

أي أنني حاولت أن «أميت المؤلف» وليس ذنبي أنه لم يمت!!.

محمد جبر الحربي



قراء القراءات

للدكتور

نذير العظمة

الفعل الشعري
ونقد النقد

كيف ألتقي أنا والدكتور عبد الله الغذامي في دراسته «نماذج للمرأة في الفعل الشعري المعاصر» وكيف أفترق؟!.

باديء ذي بدء هو على يقين من أن الدراسة تنطوي على بعدين: الأول إبداعي والثاني أكاديمي نقدي، وكلا البعدين أليف إلى فكري وقلبي من خلال تجربتي الشعرية والجامعية لما يتجاوز ثلث القرن من السنين على الأقل.

وشهادتي لن تكون معه على الشعراء أو نصوصهم ولا معهم عليه، وهو موقف لا أحد عليه يستحضر المشادة القائمة عالمياً في دوائر الآداب جميعاً بين الإبداع والنقد، ودور كل منهما، والعلاقة الجدلية التي بينهما على مدار العصور. كما يستنفر هذا الموقف تجربتي التاريخية كمبدع وجامعي في آنٍ.

ويقتضي ذلك الموقف مني أن ألقي الضوء على قضية الغذامي كناقد من خلال منهجه الذي أثار زوبعة لم تزل آثارها مشهودة في المملكة العربية السعودية وخارجها في عالمي النقد والثقافة بدءًا من كتابه «الخطيئة والتكفير» وانتهاءً بكتابته في الدوريات ومحاضراته في الأندية، وكتبه الأخرى.

ولا بأس من أن أغامر فأختزل موقع الغذامي النقدي العام كمدخل

لرؤيته النقدية المعنية في دراسته «نماذج للمرأة في الفعل الشعري المعاصر»، وشفيعي في ذلك أصلاً هو أن الكتابة بنوعيها الإبداعي والنقدي مغامرة، ونقد النقد هو مغامرة أكثر خطورة.

لأن تعاملنا مع الحياة والموت، مع الكون والأشياء والفن، إنما يتم من خلال اللغة. إن خبراتنا الإنسانية ومعارفنا حولها منذ اختراع الأبجدية تصلنا من خلال أشكالها المكتوبة. فالتعامل معها لا يتجه مباشرة وإنما من خلال وثائقنا الفكرية والإبداعية عنها.

والدكتور عبد الله الغذامي كغيره من النقاد المحدثين يحتكمون إلى النص سواء أكانوا بنيويين أم بنيويين تشريحيين أم تقويضيين لا يتكلمون عن مبدع الأثر بقدر ما يتكلمون عن الأثر نفسه من حيث دلالته وإيحاءاته.

والنص في رأيه نسق مطلق ذو دلالات، ولكنه وسيلة نسبية لرؤية موحدة يقيمها من أصوات مختلفة لم تقصدها أصلاً.

وهو من خلال النص يجوّق الشعراء أي يجعلهم جوقة لكل من أعضائها صوته المتميز، ولكنهم يسهمون من حيث يدرون أو لا يدرون في تكوين هذه الرؤية الموحدة.

والإجراء النقدي يبقى متوازناً وسليماً ما لم تضع ملامح الشعراء المتميزة لصالح هذه الرؤية المركبة والاستغراق فيها الذي يشكل بحد ذاته تحيزاً للدلالات على المداليل، وتطرح مشكلة النقد ودوره ككل.

هل ننفعل فنعقل القصيدة أم نعقل القصيدة فننفعل؟ أحسب أن الغذامي يفضل أن يعقل القصيدة أولاً ثم ينفعل ومن خلال منهج

متميز يحاول أن يلتزم به ويسعى ألا يخرج عنه. وأعترف أن الالتزام بمنهج ما، على كثرة المناهج، أصبح فضيلة في عالم نقدنا العربي بعد أن أغرقتنا الدراسات والنقود التأثرية بطوفان من الإنتاج ليس فيه غير الزبد.

ويطمح الغذامي أن يصبح النقد إبداعاً ينافس الإبداع الأصلي ويحتاج بدوره إلى تشريح لأن للنقد طقسيته ورموزه، وبذلك قد يصرفنا المنهج البنيوي التشريحي عن النص في أفقه الضيق أكثر مما يقودنا إليه. إن عملية إلغاء النصوص لإقامة نص مركب جديد مغامرة ذات خطورة قد تؤدي إلى قتل المؤلف الأصلي ثأراً لما اعتدناه تاريخياً في النقد من قتل الشاعر للناقد وإدراجه في موقع التبعية ووضع النقد في خدمة الشعر. ولكن كثيراً من البنيويين في دراستهم يهدفون إلى وضع الشعر في خدمة النقد. وهي مغامرة مشروعة، وما يعزينا هو من أن النقد كنص مبدع يصبح مشروعاً للقتل بدوره. وما أعتقد أن البنيويين يبشرون بنظرية يتهربون من تطبيقها، فإذا أجروا عملية القتل لمؤلف نص ما وانتقلوا إلى إبداع النقد فلا بدّ من أن يمارس عليهم الإجراء لمن يشرح نقودهم ويتوغل في طقوسها ورموزها.

فالدال طقساً أو لغة يولد المدلول الذي يصبح بدوره دالاً، وإذا توقف الدال الجديد بدوره عن أن يصبح مدلولاً انكسر الجدل وتوقفت حركته في صالح النص المغلق.

وإذا كنا من الذين يباركون استمرار حركة الجدل على الدلالات المغلقة لكننا نأخذ على البنيوية انحباسها في مقولة الانساق، لأن

نظرية الانساق المطلقة في رأينا خارج الزمان والمكان تجرد الإبداع من سياقه الإنساني وحركة التاريخ وجدله وديناميته الاجتماعية، وتجعله تعبيراً عن أنساق لها قوة الغيب، كالأجناس والسياق والذاكرة الجمعية، وهذا لعمري يكسر الإنسان في صالح النسق، وهو أمر في تقديرنا أقرب إلى الانتحار منه إلى المغامرة.

والسؤال هو هل نكسر الإنسان في صالح النسق كقوة مطلقة، أم نستخرج الأنساق من سياق الإنسان الاجتماعي والتاريخي؟.

لقد اختبر نقدنا العربي اتجاهات ومناهج كثيرة أغلبها مستقى من أرومة غربية من ديكارت إلى دوركهايم وفرويد ويونغ وسوسير إلا أن إعطاء المنهج أولوية قبيل استقراء المادة المدروسة يخرجها من سياقها الإنساني والتاريخي ويمارس عليها ما أسميه بالقمع المنهجي الذي شهدنا آثاره في دراسة الشعر الجاهلي لطه حسين. المنهج سليم والنتائج غير موضوعية بمعنى أنها لا تتفق مع الحقائق التاريخية الموثقة، لأن النصوص في الجوهر أخضعت للشك والحدس في دوائر فكرية صارمة بصرف النظر عن حركة تحقيق الغوص تاريخياً، وقد أنجزت الشيء الكثير في صالح تاريخية الشعر الجاهلي وحقيقة وجوده.

وكذلك فإن الدراسات السوسيولوجية التي اختارت أن تسلط المنهج السوسيولوجي على دراسة الفعاليات الأدبية آلت إلى قمع المادة المستقرأة في صالح المنهج أو أولويته.

كما أن الدراسات النفسية ارتكبت نفس الإثم دون أن تحسب حساب السياقات التي تتحرك فيها هذه النفس فأولت المنهج أولوية

على حساب المادة المستقراة وضغطت الاستقراء في صالح المقولات النفسية.

ورغم مشروعية هذه المناهج ومشروعية قراءاتها للعمل الأدبي والفني لكنني أميل إلى استنباط المنهج النقدي من المادة الفنية والأدبية المستقراة.

وعلى هذا فالناقد أمام خيارين، فإما أن يأتي بالمنهج الجاهز الذي أثبت مشروعيته في دراسات سابقة ويتوسله أداة فعالة في الوصول إلى بصيرة نافذة في استكشاف العمل الأدبي، وإما أن يشتق منهجه من خلال استقراء هذا العمل. والغذامي مع إيمانه بقدرة المنهج على النفاذ إلى صلب النص إلا أنه إجرائياً ينطلق مما يسميه الصوتيم فيه، انسجاماً مع بقية البنيويين.

وليس صوتيم الغذامي غير نواة النص أو بذرته أو مفتاحه أو ثغرته التي يدخل منها الناقد إلى جسد النص ككل، ويضع اليد على النبض الذي يشع في كافة أرجاء الجسد ككل.

قد يكون لفظة أو استعارة، قد يكون صورة أو كناية أو رمزاً أو عنواناً أو خاتمة، وقد يأتي في أول النص أو خلاله أو منتصفه أو نهايته، ولكنه يشكل طرف الحبل الذي يقودنا إلى نهاية نفق القصيدة ويؤدي بنا إلى الأطراف المضيئة.

وما يهم هو أن يتمتع الناقد ببصيرة ثاقبة ومقدرة على الدخول إلى النص وعالمه. وتفوُّق النقد الحديث من حيث وفرة المناهج وكثرة الأساليب لا يعني أنهم بزوا القدماء بنفاذ البصيرة إلى هذا الإرث العريق الذي تركه الأولون للآخرين في أغلب الثقافات.

والنقد الحديث كالنقد القديم هو استخدام منظم للتقنيات غير الأدبية ولضروب المعرفة في سبيل الحصول على هذه البصيرة في تعريف ستانلي هايمن.

والفارق هو في الوسائل. فالقدماء كانوا يستخدمون النحو والبلاغة والعروض والأسلوب والفلسفة والتاريخ أحياناً للوصول إلى بصيرة ثاقبة في تقويم العمل الأدبي. ويضيف المحدثون إلى ذلك كله معارفهم الحديثة إلى ذلك، من التداعي النفسي إلى السمانتية والعلوم الاجتماعية، ويؤكدون على الدال اللغوي والمداليل المتنوعة، ويستخدمون الفولكلور والأساطير والمعتقدات الدينية وغيرها ليسيطروا على نواة العمل الفني وإشعاعاتها في النص الأدبي.

فيتوسلون علم الإنسان أو علم النفس أو علم الاجتماع أو معارف الأساطير والفولكلور منفردة بمناهج تحمل مسميات هذه العلوم أو مجتمعة كما في الاتجاه النفسي الجماعي التكاملي (الجشطاليتون) (Gestalt) لتذوق وفهم عملية الإبداع من خلال النص.

والنقد الحديث في مجمله يبتعد عن مفهوم الأدب كنوع من التعليم الأخلاقي، كما يبتعد عن المفهوم القائل إنه نوع من اللذة.

والفعالية الأدبية تصبح مع ديوي كأية فعالية خاضعة للقوانين ويمكن دراستها على المناهج الموضوعية. وليس عجيباً أن يكون للنقد الحديث صرح متكامل يجتمع فيه دارون وفرويد ويونغ وفريزر في آنٍ.

وإذا فتح أسلاف البنيويين النقد على العلوم الإنسانية ومعارفها للحصول على البصيرة النقدية من خلال المنهج، فإن البنيويين والتشريحيين والتقويضيين لم ينتفعوا بهذه المعارف فحسب، بل فتحوا

النقد على العلوم الطبيعية، وهو إنجاز لم يسبقوا إليه من قبل، وتعاملوا مثلاً مع الدال والمدلول والعلاقة بينهما كما يتعامل عالم الذرة مع النواة وطرفيها وعلاقة واحدها بالآخر.

فالدال عائم حتى يتعين في مدلول، وعملية كهذه متكررة إلى ما لا نهاية في فضاء النص.

وإذا كان للمعارف الإنسانية والعلوم الطبيعية هيبتها ومؤثراتها في النقد الحديث، وإذا كان لمناهجها هيمنة على مناهجه فإن المعايير التي نحكم من خلالها على الإبداع يجب ألا تخضع لهذه العلوم والمعارف بقدر ما تخضع للاعتبارات الجمالية والفنية المشتقة من صلب العمل المبدع ومواقفه الفكرية والفلسفية ووضع الإنسان الوجودي.

وسلطة الأدب أو الفن ليست مشتقة أو تابعة لهذه العلوم وهذه المعارف بقدر ما هي مستمدة من صدق التعبير عن المعاناة أو الخبرة الإنسانية بجمالية متميزة.

ويجب أن نتذكر أن الفن والأدب إفرازات اجتماعية لا طبيعية. إنهما جزء من النمو الاجتماعي الذي يتوجب علينا تفسيره وربط جديده بموروثه ووصل عناصره وأجزائه بالنوى المشعة فيه.

ولكن هل تحول النقد إلى الفلسفة مع البنيويين وتنكب وظيفته الأساسية إلى وظيفة بديلة تنافس الإبداع وتحاول أن تفسح للعملية النقدية مكانة حديدة في الميدان؟!.

وهل البنائية أو البنيوية منهج كباقي المناهج أم أنها ابتدأت كذلك وتطورت فأصبحت نظرة للحياة والفكر والحضارة واللغة والإبداع ذات جذور ومقاصد فلسفية في آنٍ معاً؟!.

ينبغي للدارس أن يحترس من التعميم، فالبنيوية ليست حزباً نقدياً واحداً رغم قاسمها المشترك العام الذي ينطلق من سلطة البنى والأنساق اللغوية التي بشر بها سوسير وتشومسكي وجاكوبسن وتلقفها الفرنسيون مع رولان بارت وليفي شتراوس وطوروها باتجاهات العلوم الإنسانية.

والذي يجعل النقد البنيوي ممكن التحقيق عندنا هو كون البنوية ليست مذهباً واحداً مغلقاً لا يقبل التنوع، وقد تأتي ذلك للبنوية من انفتاحها على معارف العلوم الإنسانية بكل تفرعاتها وأنواعها من علم النفس إلى علم الاجتماع وعلم الاقتصاد والسياسة انطلاقاً من العلوم اللسانية ودور اللغة المركزي في الإبداع.

إلا أن الفتح الذي فتحته الرؤية البنيوية ليس الانفتاح على هذه المعارف وحدها، الأمر الذي عرفناه في الحركات النقدية التي سبقتها، فبرونتيير استفاد في رؤيته للأنواع الأدبية ونظرية الأجناس من الداروينية، و«تبين» في تفسيره للإبداع الأدبي الذي يركز على مؤثرات العرق والوسط الحضاري واللحظة الخصوصية للزمن استفاد من معارف علم الاجتماع، ومدارس النقد الأخرى شرعت الباب مفتوحاً بينها وبين العلوم والمعارف الإنسانية المختلفة لتيسر للنقد الخروج من عزلته الحرفية والانفتاح على الحياة.

وقد لا يفي لفظ البنيوية وحده بما بين تفرعاتها المتعددة من تمايزات واستقلال رغم أنها جميعاً استفادت من اللغويات واللسانيات استفادة أساسية.

فرولان بارت يولي علمي الدلالة والسيمياء، لا الأنساق وحدها، اهتماماً خاصاً ويتفرغ إلى السيميولوجية التي تفرد حيزاً مهماً لتداخل

النصوص في الإبداعات النقدية المتأخرة. وبينه وبين عبد الله الغذامي وشيجة.

ولعل بيار غيرو في كتابيه «علم الدلالة» «والسيمياء» يفصح عن منهج الغذامي واستقلاله عن البنيوية المحضة أو تفرعه منها.

وليفي شتراوس يطعم الأنثربولوجيا بالبنيوية ويمركز دراساته حول الأسطورة، ما تقوله الأسطورة وما تقوله الأسطورة للأسطورة وما لم تقله الأسطورة أو غاب عنها. وقد استفاد من نهجه كمال أبو ديب في دراسته للشعر الجاهلي وتحليله لمعلقة لبيد معتبراً اللغة بحدّ ذاتها أسطورة في الاعتماد على الثنائيات الضدية في المعلقة.

ويعمق غولدمان ومن بعده لوكاش بُعْدَيِ الزمان والمكان في الدراسة البنيوية ويذكر منهج البنيوية التوليدية أو التكوينية ويستعيد السياق الاجتماعي كمواز للأنساق وأن النسق دلالة على نوع من الاجتماع وما يتخلله من تطور، إن في النسيج الفكري أو الاجتماعي الاقتصادي السياسي النفسي، في إطار التطور المادي للمجتمع.

وقد استفاد من نهجه لبيب طاهر ومحمد برادة، الأول في دراسته الغزل العذري والثاني في دراسة تكوينية لمحمد مندور النقاد.

أما الغذامي في دراساته ـ لا سيما ما نحن بصدده الآن ـ فيأخذ ـ بالإضافة إلى الصوتيم ـ بمبدأ النص ذي الإشارات الحرة ويسعى من خلال سبره لهذه الإشارات (العلامات) إلى تكوين الدلالات الكلية (معنى المعنى ـ كما عند الجرجاني). ويكون الغذامي بذلك سيميولوجياً يفيد من البنيوية ولا يلتزم بها.

* * *

الشعراء النقاد عملة نادرة، وربما تنطوي هذه الحقيقة على معطى هو أن فعالية الشعر ليست هي فعالية النقد. ولا يكون الشاعر ناقداً بالضرورة ولا الناقد شاعراً، غير أن الشاعر قد يضيء النص الذي ابتدعه، ولكنه ليس المصدر الأوحد للتوغل فيه.

والمقولة أن المعنى في بطن الشاعر هي سيف ذوحدين، ولا تعني أن الشاعر هو الحكم الفصل في تذوق النص أو فهمه أو تفسيره.

والشعراء بحق يتجنبون أن يلعبوا دور الحكم الفصل في تفسير نص مفرد أو النص الكلي لديوانهم، وكأن في ذلك تنازلاً ضمنياً أو اعترافاً غير مباشر بوظيفة الناقد ودوره.

وحين يقول الشاعر كلمته في القصيدة يكره أن يعيدها في النقد، ويفضل أن يقوم بهذا الدور شخص آخر اصطلحنا على تسميته بالناقد الذي كثيراً ما يتخذه الشاعر مرآة تعكس ضوءه أو يتخذ هو الشاعر مرآة له لتضيء علاقة الذات بالموضوع (النص) والموضوع بالذات.

ڤاليري يتكلم عن قصيدته الشهيرة «المقبرة البحرية»، ولكنه يرفض أن يعطينا معنى أوحد لها، ويشبه التعبير بالشعر عن حقائق الوجود والمعاناة الإنسانية قبالة التعبير في النثر (الفلسفة، التاريخ) بتأرجح رقاص الساعة بين ما قاله وما يريد أن يقول، أي بين المعنى وظل المعنى، بين الفكرة والإحساس بها، بين الذات والعالم. وجمال الشعر هو في هذا القبض على شيء بغير يقين.

يعبر الشاعر بالقصيدة عن الرؤيا وهي كالحدس والكشف عن فعاليات النفس، ولكنه لا يقبض عليها. إنه يصل إليها ولا يصل. ولو أن الشاعر وصل إليها كلية لما عاود كتابة القصيدة مرة ومرة ومرة.

ولعل الشاعر ـ أي شاعر ـ يكتب في حياته كلها قصيدة واحدة (أي نصاً واحداً) يعيد تكوين القصيدة في كل مرة ولا يشتفي منها، فيعود إليها الكرة تلو الكرة، فإما أن يقول كلمته فيقف، وإما أن يكرر نفسه حتى تتهرأ اللغة وتتغرب النفس الشاعرة، ويصبح الكلام غير الكلام.

وڤاليري ـ مثل تي إس اليوت ـ تمرس بالنقد، ولكنه لا يدعي السلطة النهائية على نصه (المفرد والكلي) ويصل يقيناً إلى روعة الشعر وقدرته على الإشعاع باتجاهات متعددة في آنٍ مختاراً لذلك نوسان الرقاص ربما بين الفكرة والعبارة، الفكرة والخيال، الفكرة والعاطفة أو الانفعال، الفكرة والإيقاع، الذات والعالم، لكن دون أن يقف هذا الرقاص في طرف دون طرف أو في موقع دون موقع.

يقول تي إس اليوت إن الشاعر هو أول قارىء لقصيدته بعد ولادتها الأولى. هذا القارىء الذي ينسل من الشاعر هو الأقدر على فهم مواضع القوة ومواضع الضعف في نصه ـ أي في صناعته ـ فيعيد سكب القصيدة، يصقل ويهذب، يحذف ويضيف أو يتخلى كلياً عن ولادة القصيدة التي هي علامة على الإجهاض لا الخلق.

وحين يحكم الشاعر فإنه لا يحكم على أصل النص أو منبعه (سليقته، قريحته، طبعه، ذاته) بل يحكم على صناعته ونصه. وهو أميل إلى إخفاء ذلك عنا كقراء، يحفظ سرّ المهنة ولا يذيعها إلا في المذكرات والاستجوابات وزلقات اللسان لأنه ضنين بفنه وكتوم على أسراره.

بالصقل والتهذيب يخرج من اللاوعي ـ في عملية الخلق ـ إلى الوعي، من الحدس والكشف إلى الصناعة، ويبقى معنى النص في بطنه لا يستطيع أن يستفرغه كله في عملية النقد إن كان شاعراً ناقداً.

ويبقى للناقد مشروعية القراءة النقدية وعملية استكشاف النص، وهي مشروعية أرجح من مشروعية الشاعر في وضع يدنا عليه ما دام المعنى في بطنه.

والشعراء الذين يفسرون شعرهم نوادر، لأن تفسير الشاعر لنص القصيدة تجسُّد آخر لها أو نكث للجسد الأول، ولذلك يتهرب الشعراء من نقد نصوصهم أو تفسيرها إلى الكلام عن تجاربهم ـ أي صناعتهم ـ في الوصول إليها. وحين يتكلمون عن النفس الشاعرة يتكلمون عنها من خلال ما تجمع لديهم من آثار عنها، أي من نصوص.

فالناقد والشاعر سواء حيال نص القصيدة، كلاهما يستدل على هذه النفس من خلال الأثر. وعلى هذا فالشاعر ليس أفضل من الناقد ولا الناقد أفضل من الشاعر رغم أن هذا الأخير يفضل الحديث عن مذهبه في الشعر لا عن شعره. وحين يفعل يرتكب إثماً يخالف جوهر براءته. وليست له حصانة على الناقد إلا إذا أعطاه هذا إياها أو تنازل له عنها.

كذلك ليس للشاعر حصانة على الناقد وقلما يتصالحان، وبينهما عداوة دائمة على احتياج واحدهما للآخر. وما قاله الرومانسيون من أن الناقد شاعر فاشل يضيء علاقة الإبداع عندهم بالنقد، كان طموحهم أن يبقوا منيعين على استيعاب النقاد، فلا يرتضون تفسيرهم إلا تنازلاً أو تصالحا.

ولعل عدم الرضى هذا نابع من أن المعنى في بطنهم لا في النص. ولعله ـ عدم الرضى ـ مبطن بالرغبة في مزيد من التفاسير لنقاد مختلفين. وهكذا فالشاعر الذي يخون جوهره لا يفلح، ويخرج من الشعر إلى غيره.

هذا ابن عربي أعظم متصوفي الحضارة الإسلامية يكتب مجموعته الشعرية الموسومة بـ «ترجمان الأشواق» مرتين، مرة بالقصيدة التي تنبع من معاناة النفس، ومرة بالشرح الذي يقيدها بالهامش دون أن يصل إلى مستوى الجمود رداً على منتقديه من أن المحسوس لا الروحي يستولي على معاناة الشاعر الصوفي.

في المرة الأولى كان ابن عربي يستجيب إلى الألق الذي يلوح في أفق النفس. وأما في الثانية فكان ينثر هذا الموقف ليتحصن بهامش لا يحصنه من غارات المغيرين الذين وضعوا أيديهم على جسد القصيدة لا نبضها. وقد ارتكب دانتي الإثم نفسه فيما بعد، ولا أدري لهذا الاقتران أصلاً تاريخياً أو سبباً، فبين الرجلين نصف قرن تراخى من الزمان.

وأعتقد أن الغذامي لم يستطع أن يستدرج الشاعر حسين سرحان من حصن الشاعر إلى موقع الناقد. فظل الشاعر مترفعاً بحياء لا يقر بما قرره الناقد ولا يرفضه، ولكنه احتفظ بقداسة المعنى في بطنه. وهو يعترف بأن ما جاء في مأثور الغذامي من النص لا يتضمنه الأثر/ القصيدة، وإن لم يمانع في مشروعية القراءات المخالفة.

وأما الدكتور والشاعر غازي القصيبي فقد أغرته المجازفة وكسر عهد الشاعر وأعطى قراءته النقدية نثراً لمعاناته الشعرية.

ورغم أن الدكتور القصيبي قد أضاء لنا ملابسات هذه المعاناة الشعرية، إلا أنها لم تجرد قراءة الدكتور الغذامي من مصداقيتها أو مشروعيتها. وظل الناقد ضرورياً كالشاعر لتذوق القصيدة تذوقاً يخالفه أو يخالف اعتباراته وتفسيره.

ولو ارتضى القراء بما ذهب إليه الشاعر القصيبي في ذلك لألغيت، لا

العملية النقدية فحسب، بل لصودرت معها القصيدة أيضاً واحتمالات القراءات المطابقة أو المخالفة أو المتقاطعة لنقاد آخرين وفي أزمنة وأمكنة مختلفة.

لا قراءة القصيبي ولا قراءة الغذامي تعطينا القول الفصل في ما ترمي إليه القصيدة. فقراءاتها مفتوحة إلى ما شاء الله والوقوف عند القراءة الواحدة يخرجنا من الشعر الذي يقرن الاختيار والاحتمال بضوابط الفن الشديدة الأسر.

على أني آخذ بعين الاعتبار اعتراض القصيبي على الغذامي في اختياره لنصوص شعرية تعين سلفاً على نوعية المرأة التي تتطلبها قراءاته النقدية.

ولعل هذه الرؤية تحكمت بمسارات الإجراءات النقدية لكل قصيدة. وعلى هذا فإن حصان الشعر لا يجر عربة النقد في هذه الإجراءات لأنه ببساطة كان وراءها.

وإذا شئت العدل أمكنني أن أتبين المراحل التالية في العملية النقدية عند الغذامي لهذه القصائد:

أولاً: قراءة القصيدة واستنباط الرؤية.

ثانياً: تصنيع الإجراء النقدي الذي يبرز هذه الرؤية ويقود إليها انطلاقاً من اعتبارات:

أ ـ السياق المشاكل عند سرحان.
ب ـ السياق المفارق عند القصيبي.
جـ ـ السياق المولد عند الحربي.

ولكن هذا كله لا يجرد منهج الغذامي من مشروعيته وموضوعيته ووجاهة رؤيته النقدية .

ولا بدّ من القول إن الإجراء النقدي لقصيدة خديجة كان أكثر إقناعاً من الإجراءين الآخرين لقصيدتي سرحان والقصيبي ، وأمتّ وصولاً إلى الرؤية المستنتجة للمرأة المناضلة رغم ما فيها جميعاً من منهجية ومهارة .

ولذلك نجد الشاعر الحربي يتنازل ببراءة ويوافق بعد لأي على تفسير الناقد للقصيدة والموقف الشعري منها .

ومن البديهي أن الشاعر إذا فسر شعره أفسده لأنه يغلق في وجه القارىء أو الناقد الاحتمالات المفتوحة ، أي أنه بذلك يلغي أهم ما تتميز به القصيدة ويقيدها سالباً إياها الحرية .

ولعلي لا ألوم الحربي على هذه البراءة، ولكني أربأ بالشاعر من أن يوصد عالم القصيدة على تفسير واحد فيسد الباب بذلك في وجه القراءات الأخرى .

وإذا كانت رؤية الغذامي للقصائد الثلاث مشروعة ومعقولة وتجويقها في خط تطوري تسلسلي مقبولاً ، فإن الإجراء النقدي لكل من هذه القصائد يثير تساؤلات الشاعر والناقد واهتماماتهما .

فأنا مثلاً لا أنكر عليه الغوص على الدلالات النفسية للجذور اللغوية . فاللغة بدون ريب مستودع الذاكرة الجمعية ، واستخدام الشاعر لها في وعيه أو لا وعيه يجعله يتكلم لغة متميزة ، ولكنه لا يخترعها . والكشف عن هذه الروح من أهم مسئوليات الناقد ولا ريب .

لكن البعد اللغوي وحده لا يكفي بل لا يلغي الأبعاد الأخرى دلالية كانت أو جمالية . وحين يركز الغذامي على كلمة الاستوائية في قصيدة

القصيبي كجذر دلالي يبني عليه نتائج فهمه للقصيدة ككل، ويتخذ من ذلك مفتاحاً ليلج عالم الشاعر ويفتح الباب السري لسياق متميز، فإنه يدفعنا إلى أن نتمسك بالدلالات الأخرى لمصطلح الليلة الاستوائية في القصيدة. هذه الدلالات التي تقترح سياقات متعددة.

هناك المعنى وظل المعنى بالنسبة للشاعر، الكلمات وظلالها، وقد لا يجدي القاموس وحده إن نحن جردنا الظلال عن الكلمات.

إن ما تعنيه كلمة الليل الاستوائي توحي بالرغبة والشوق إلى الجسد. ولعل الشاعر يتعلق بالظل الموحي للكلمة أكثر مما يتعلق بجذرها المحدد تحديداً صارماً.

ولو اقتنعنا بنظرية الكلمات وظلال الكلمات واتخذنا من الليل الاستوائي مفتاحاً لجسد القصيدة كلها لذهبنا مذهباً آخر يخالف مخالفة أكيدة الإجراء اللغوي والسيميولوجي الذي اعتمد عليه الغذامي اعتماداً أساسياً، ولصار القمر عنصر إثارة للرغبة وإلحاحاً على الشوق واستزادة منه بطلب الشبع بالتكرار، ولكان سبباً لتفتح اللذة وتنفسها بدلالة تكرار اللازمة «فقولي إنه القمر».

إنه قمر الشوق والعشق واللذة وإثارة الرغبة. لقد امتلأ الرجل بالمرأة في القصيدة في ليل استوائي مقمر، ولكنه فارقها بعد هذا الامتلاء، والقمر هو الذي يقوده إليها. وحين يتركها أو يفارقها يذوي مهرجان الليل وتخمد الأشواق ولا يبقى زهر ولا طيب. إنه القمر الذي أثار الرغبة وحرك نار الجسد ولواعجه. فالرغبات تستعر وتحيى. إنها ولادة وموت عبر امتلاء الذكر بالأنثى ورحيله عنها. ولكن تفتح الرغبة وإشباعها في ليل استوائي لا يحجب الشاعر عن الإنسان والخلجان حيث تنتظره الولادات الأخرى.

وختاماً لا يسعني إلا أن ألاحظ أن الشعراء الثلاثة قد دخلوا معركة خاسرة مع الناقد سواء وافقوه أو خالفوه، وقد نجا منهم الشاعر حسين سرحان واستدرج إلى نزال غير متكافىء كل من القصيبي والحربي. فماذا يقولان بعد أن قالا ما قالاه في القصيدة؟!.

هل هي شطارة الناقد احتالت على بديهة الشاعر وسليقته أم أنها صرعة جديدة تحاول أن تجري الجدل بين النقد والإبداع فيصبح الإبداع نقداً والنقد إبداعاً؟!.

وما دوري أنا هل استدرجت كما استدرج الشعراء أم نجوت؟! وخرجت بنقد النقد الذي لا أحسد عليه معطياً للناقد خبزه وللشاعر عجينه، وهل تحيزت إلى طرف دون طرف أم أمسكت الكفتين بقبضة عادلة؟! جواب ذلك كله عندك أيها المتلقي لأنك الطرف الغائب الحاضر في معركة لا ينقطع لها غبار.

النصوص الشعرية

١ ـ قولا لذات اللمى حسين سرحان

٢ ـ أغنية في ليل استوائي غازي القصيبي

٣ ـ مقاطع من قصيدة «خديجة» محمد جبر الحربي

قولا لذات اللّمى

قـولا لـذات الـلّمـى: هـل جـاءهـا خـبر
فـإن صـاحـبـهـا أودى بـه الـسـفـر
طـالـت عـلى الجـسـد الـوهـنـان شُـقّـتـه
واسـتـفـحـل الـدَّاء واسـتشرت بـه الـغِـير
ومـلّه الـضًّـجـر الـعـاتي، وهـل أحـد
يـقـوى عـلى أمـره إن مـلًّه الـضًّـجـر؟
مـعـين سـلـواه أمسى مـا بـه بـلل
وفـيض جـدواه أضـحـى مـا لـه أثـر
وأرمـضـتـه هموم نـومـهـا سـهـر
ونـجـمـهـا في ظـلام الـعـيش مـنـكـدر
إنًّ الهـمـوم وإنْ خـفًّـت محـامـلهـا
لـيـل عـلى هـب الأبـصـار مـعـتـكـر
كـذاك صـاحـبـك المـرمـوق.. كـان لـه
عـيش، فـطال عـلى أعـقـابـه ضرر
وكـان يمـكـن أن يحـيـا عـلى حـلم
لـو يـسـعـد الجَـدّ، أو لـو يمـهـل الـعـمـر

* * *

يا ذات عينين سوداوين شابهما
سحر، فكاد بما قد شاب ينسحر
وذات خدّين ما اهتاجا على قُبل
إلاَّ ورفًّا رفيفاً كلّه سعر
ماذا يسرّك من خدن على رمق
شلو تبلّغ منه النّاب والظّفْر
أراد محيا، فأمسى وهو لا زهر
في راحتيه، ولا ماء، ولا ثمر
إذا تبدَّح[1] لم تفرح به قدم
وإن تطرَّب لم يصدح له وتر
وغير ذلك، لو يختار طاب له
من المنى غير ما اختارت له الخير
لو لم يعش كان أحجى!!! بيد أنّ له
حظّاً من الشّقو، لا يبقي ولا يذر

* * *

ما كان أحلاك لو لم ينطمس أثر
منك الغداة، ولو لم ينطبق بصر
سكنت في التّرب بيتاً ما تحلّ له
عرى، ولا يتنزّى فيه مصطبِر
لقد سبقت، فهلاً يستريح ثرى؟
وهل يكفكف من غلوائه حجر؟!

---

(١) مشى. مأخوذ من البدحة: الأرض الواسعة.

الموت! ما طار في اللأواء طائره
ولا استقرّت على أصدافها درر
وليس يرتدّ في رأد الضّحى قبس
ولا تطاير من فحم الدّجى شرر
إنّ الفناء لحتم غير ما كذب
في حيثما انداح جوّ، أو سرى قمر
ألحانه شرّع في الكون صادحة
بها العقائر مجذوب لها البشر
زهت عليها الليالي السّود فائتلفت
زُهراً، وطاب عليها اللهو والسَّمر

* * *

ما صدّقوني أناس حين قلت لهم
بأنَّ حسنك حسن مرهب خطر
يرفضّ كل فؤاد من مهابته
ويستميحك عذراً حين ينفطر
سرى له الليل فانشقّ الرّداء به
ورامه اليوم فانشقّت له الأزر
وراء تسعين جيلاً، أفردت عصر
فإن مضت في هباء، أتامت عصر
لم يأتِ مثلك في حسن، وليس له
ندٌّ، ولا يتظنّى[1] مثله بشر

* * *

---

(١) أي يظنّ.

هلاَّ ذكرت - وإن لم أنسَ - صبوتنا
إلى اللقاء، وإن لم تنفع الذكر
أيَّام نلهو كأنَّ الدَّهر آمننا
ولا نرى حذراً لو أمكن الحذر
عصافر الخلد، لا تقوى على قدر
فكيف ينسخ من أحلامنا القدر؟
إذا قضينا على حكم الهوى وطراً
عذباً تجدَّد في أعقابه وطر
الماء، والزهر، هاما في بشاشتنا
فحيثما نتلاقى، الماء والزهر
والجوّ أصبح لدناً ناعماً هصرت
أعطافه، مثل غصن البان يهتصر

حسين سرحان: أجنحة بلا ريش - ٢٥

النادي الأدبي - الطائف ١٩٧٧

أغنية في ليل استوائي

. . . فقولي إنه القمر!
أو البحر الذي ما انفكَّ بالأمواج . .
والرغبات يستعر
أو الرمل الذي تلمع
في حبَّاته الدّرر
لجوز الهند رائحة
كما لا يعرف الثمر
. . . فقولي إنه الشجر!
وفي الغابة موسيقى
طبول تنتشي ألماً
وعرس ملؤه الكدر
. . . فقولي إنه الوتر
أيا لؤلؤتي السمراء!
يا أجمل ما أفضى له سفر
خطرتِ . . فهاجت الأنداء . . والأهواء . .
والأشذاء . . والصّور
وجئت أنا
وفي أهدابي الضَّجر

وفي أظفاري الضَّجر
وفي روحي بركان
ولكن ليس ينفجر
فيا لؤلؤتي السمراء!
ما أعجب ما يأتي به القدر
أنا الأشياء تحتضر
وأنت المولد النَّضر
. . . فقولي إنه القمر

* * *

أأعتـذر
عن القلب الذي مات
وحلَّ محلّه حجر؟
عن الطَّهر الذي غاض
فلم يلمح له أثر؟
وقولي: كيف أعتذر؟
وهل تدرين ما الكلمات؟ . .
زيف كاذب أشر
به تتحجَّب الشهوات . .
أو يستعبد البشر
. . . فقولي إنه القمر!.

* * *

أتيتـك . . .
صحبتي الأوهام . . والأسقام . .

والآلام.. والخور
ورائي من سنين العمر..
ما ناء به العمر
قرون.. كلّ ثانية
بها التاريخ يختصر
وقدّامي
صحارى الموت.. تنتظر
فيا لؤلؤتي السمراء! كيف يطيب
لي السمر؟
وكيف أقول أشعاراً
عليها يرقص السَّحر؟
قصيدي خيره الصَّمت
... فقولي إنّه القمر!

* * *

أنـا؟!
لا تسألي عنّي
بلادي حيث لا مطر
شراعي الموعد الخطِر
وبحري الجمر والشّرر
وأيامي معاناة
على الخلجان.،. والإنسان.. والأوزان..
تنتشر
وحسبك.. هذه الأنغام.. والأنسام

والأحلام..
لا تبقي ولا تذر
... فقولي إنّه القمر

* * *

غداً؟! لا تذكريه!...
غداً
تنادي زورقي الجزر
ويذوي مهرجان الليل..
لا طيب ولا زهر
... فقولي إنّه القمر!

غازي القصيبي (١٩٨٣ م - ١٤٠٣ هـ)
المجموعة الشعرية الكاملة - ٧٦٥
دار المسيرة - البحرين، ١٩٨٧

مقاطع
من قصيدة خديجة

جاءت خديجة
طلعت فتاة الليل من صبح الهواء، فأورقت تيناً وزيتونا
وألقت للنخيل تحيّة الآتين من سفر فأينعت الوجوه شقائقا
ونمت حبيبات الندى مطراً على تعب القرى، قمراً على
الباب العتيق لعالم نسي الحديث الطفل، والكلم المذاب
مع ارتخاء النهر أول ما ظهر
نسي التطلّع للقمر
نسي القمر
طلعت على مدّ البصر
جاءت فتاة الليل من صبح الهواء فأسفرت
دخلت على الأطفال موالاً، ومالت للحديث وأزهرت
قرأت كتاب الله وانتثرت على الكلمات دفئاً أسمرا
قمراً على وجعٍ القمر
دمعتْ. . مشتْ
مشت الدروب على خطاها واكتفت
بالصًمت حين تحدَّثت:
اللوح أسود

فاستروا عري البلاد وسوأة المدن اللقيطة
واحتموا بوجوهكم. وتبيَّنوا إن جاءكم نبأ
هذا أنا تعب ومرساة وقيد رافض للقيد
(من يزرع قلوب الناس يُحصد: ذا زمان الحصد.. من يسرق يُجازى بالتي...)
وضعت يديها فوق نافذة الكلام وأسرجت خيلاً لعنق الشمس
واحتفلت بميلاد الحروف، وأطلقت عصفورها للبوح في طرق السماء
لا تزرعوا قمحاً من قبل أن يجد الفؤاد طريقه للناس.. لا
لا تركبوا بحراً من قبل أن يجد الحمام مكانه في القلب.. لا
لا تطلبوا أجراً على وجع الكلام، وحرقة القلب المضرّج
قبل أن يفد الحمام
قالت.. وأسدلت الكلام
تتذكَّر الآن البداية
مفرق الطرق القديمة..
كان «شام»
(لمن تغرس السكينَ في الظهر ستُغرس
ألف سكين بظهرك):
جلست على طرف الكلام...
ويضجّ طفل البوح في فمها ويشتعل الكلام
(لا تقرأوا التاريخ
زيف ما يسطّره الذيول
كفاكمو زيفاً على زيف
سنيّ العمر مرَّت ما قرأت حقيقة

مرَّت.. كما مرَّت على الصحراء صائفة الغمام)
تعبٌ
وحال الناس في الأرض التعب
إن جاءكم نبأ..
فهذا ساحل الرؤيا وإن عجَّت به ريح الشمال
تظلّ أصوات النوارس، صرخة الحيوات ملء رماله
فتبيَّنوا إن جاءكم نبأ

دخلت على الحجرات في القلب المشاع
وجدت ركاماً موغلاً في العتق منثوراً، رماداً ملؤه وطن
وأسئلة تُثار ولا إجابه
لا إجابة في رحيق السيف
وجدت نخيلاً واقفاً بالباب منحنيا
جداول حفَّ فيها الطين
أسراباً من الوجع المهاجر
لا أمان ولا مكان

ودمعتين نوافذ التوق الذي أدمنته عاماً فعاما
ثم نمتُ على الحجارة لم أخن

كشفت وكم كشفت عن الأوراق في حجراته
وأنا أصيح قصيدتي وجه الزمن
صرختْ.. صرختُ
وما فتئتُ أردِّد الصلوات في روحي..
كلَّا وربِّ البيت

ما مزَّقت أوراقي ولا آذنت خيلي بالرحيل
أنا القتيل على ضفاف الحلم
والربَّانُ في قدم المسافه
كلَّا وربِّ السيف والكلمات والمدن الخرافه
ما ناشني فرح
وطن
عيون فيه تستسقي
وتسقي جمرٍه
جيف تفتِّش عن غراب
وطن تراب
يقف النخيل وكم يطول الوقت بالنخل
وكم ينأى السحاب
وطن ضباب
إن تدركِ الأطراف
تدركك المنيّة. . يا معذّب
فالتثم بالتربة العذراء
وليكن الغياب
غاب وغاب
لا أرض في الأرض التي تهب السواد
لا أرض في الأرضِ اليباب
وطن تراب
وطن ضباب
وطن سراب

وطن سراب
سراب
طلبت مدادا
جفَّ ماء البحر
صرختها استحالت نبتة في غرّة الصحراء
دمعتها استحالت قطرة
(الغيث في الصحراء لا يأتي
إذا تعبت أكفّ الريح وانهزم الجواد)
طلبت مزيداً من مداد
وطلبت منها أن نكون
أبقيت في يدها يديّ
فكفّت الدنيا عن التجديف
ذا بحر
وقفنا
والسماوات انتهت فينا
وكنّا راحتين تحوّطان الشمس
شفة وشمس
لغة ترطِّب مبسمين
حمامة ترتاد ساحتنا
نحبّ نحبّ يا الله
نحن الحبّ
نحن الصرخة الأولى
ولون الماء والأشياء

لوَّنّا الجداول
فاستدار الماء بالأسماك
واحتفلت على يدنا بميلاد الهواء
ولوَّنّا البلابل في صباح غائم بالحبّ
أسكنًا حناجرها مفاتيح الغناء
ولوَّنّا القبائل
ذاب فصّ الملح
والصحراء
من بحر إلى بحر
وهبناها مساء الخير والكلمات

فرحتنا

ـ نحبّ نحبّ

دفء اللحظة الأولى
وطعم الخبز ممزوجاً بطعم الرمل

ـ يا الله

وجه النخلة العفوي

ـ نحن الحبّ
ـ نحن الحبّ

ما كذب الهوى
قسماً
ولا كذبت يدان تحوطان الشمس
جاءت على شفة وشمس
طلعت خديجة من تفاصيل الهواء

فأشرقت
ونمت على يدها القرى
ونمى الهوى أبدا
وما كذب الهوى
كلًّا ولا كذبت تراتيل القرى.

محمد جبر الحربي

(ألقي النصّ في مهرجانات شعرية، ولم ينشر كاملاً حتى الآن).

الفهـرس

كتب أخرى

١ ـ **الخطيئة والتكفير** ـ من البنيوية إلى التشريحية.
النادي الأدبي ـ جدة ١٩٨٥ .

٢ ـ **الصوت القديم الجديد** ـ دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث.
الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ١٩٨٧ .

٣ ـ **تشريح النص** ـ مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة.
دار الطليعة ـ بيروت ١٩٨٧ .

٤ ـ **الموقف من الحداثة ومسائل أخرى**.
جدة ١٩٨٧ .

٥ ـ **ثقافة الأسئلة** ـ مقالات في النقد ونظرية الأدب.
النادي الأدبي ـ جدة ١٩٩١ م.

٦ ـ **المشاكلة والاختلاف** (معدّ للنشر).

الكتابة عمل تحريضي، يحرض الذات ضدّ الآخر، وفي الوقت ذاته هي تحريض الآخر ضدّ الذات . . . إنها الكتابة الهدف والمنطلق: منها وإليها. وليست الذات ولا الآخر إلا نصالاً تتكسر على نصال، والمنتصر الوحيد هنا هو الكتابة، فهي الباقي بعد أن يفنى الكاتب الفاعل، ويتغيّر القارىء المنفعل.

والكتابة عمل مضاد من خلال مسعاها إلى تجاوز كل الآخرين ومحاولة نفيهم - بواسطة اختلافها عنهم وتميّزها عمّا لديهم. كما أنها عمل يتضاد مع الذات الكاتبة من حيث إن الكتابة - كإبداع - هي اتحاد كوني يفوق الذات الفاعلة ويتمدّد من فوقها متجاوزاً إياها وكاسراً لظروفها وحدودها.

تصميم الغلاف: نجاح طاهر


دار الآداب
هاتف ٨٠٣٧٧٨ - ٨٦١٦٣٣
ص.ب ٤١٢٣ - ١١ بيروت